

SPAZIOARTE

14 dicembre 1974

mostra a cura di SPAZIOARTE con
la collaborazione del COMITATO PROLETARIO
PER LA CASA, a sostegno della lotta
per l'edilizia abitativa economica

diritto alla casa/speculatori alla sbarra

le opere esposte sono state donate
dagli artisti e vengono vendute
a un prezzo notevolmente inferiore
a quello di mercato

Durante la mostra interventi al video-tape
di PIERO DORAZIO e LEONARDO BENEVOLO;
interviste volanti tra i lavoratori di
Casal Bruciato.

Artisti partecipanti alla mostra
organizzata da SPAZIOARTE
con la collaborazione del Comitato
proletario per la casa.

Enrico Baj
Gianfranco Baruchello
Luigi Belli
Bruno Caruso
Sergio Ceccotti
Valeriano Ciai
Carlo Cioni
Claudio D'Angelo
Elvo Di Stefano
Piero Dorazio
Valerio Eletti
Alfredo L. Ferretti
Giosetta Fioroni
Franco Grignani
Marcello Guasti
Mario Guglielmotti
Bice Lazzari
Carlo Lorenzetti
Estuardo Maldonado
Mauro Marafante
Titina Maselli
Sebastian Matta
Gianluigi Mattia
Giuseppe Mazzullo
Franco Mulas
Achille Pace
Graziana Pentich
Mario Sasso
Mario Schifano
Pio Semproni
Enrico Sirello
Nunzio Solendo
Angelo Titonel
Silvia Trevalle
Valeriano Trubbiani
Aldo Turchiaro
Emilio Vedova
Andrea Volo
Paolo Zacchia
(inoltre L'Arcicoda ha offerto
una cartella di grafica)

l'alibi della cultura non serve piu'

Che un centro culturale come SPAZIOARTE abbia voluto coinvolgere artisti e architetti nella drammatica questione romana del sottosviluppo urbanistico, è un fatto addirittura sconvolgente per le anime candide della nostra cultura. Ma come! — si dice — una galleria d'arte viene a fomentare l'occupazione delle case, l'assalto proletario alle tre camere e servizi?

Certa cultura, si sa, si occupa di politica solo quando rientra negli schemi dell'ortodossia di sinistra, o al massimo, nella retorica delle enunciazioni rivoluzionarie, per fatti che direttamente non ci toccano. Se gli emarginati sono di casa nostra, se compiono "illegalità" sul patrio suolo, mettendo in dubbio con l'intervento diretto (hic et nunc) una proprietà che, come sappiamo, non è più un furto ma la base del futuro compromesso storico, allora le cose si complicano maledettamente e può succedere che l'emarginato sia scambiato per un facinoroso e un fascista.

A quel punto la cultura prende le distanze mettendosi a rimorchio della politica ufficiale, che avendo davanti difficili e contraddittori compiti da affrontare, spesso perde di vista la realtà umana dei problemi e l'inevitabile urgenza delle soluzioni. Si sa che Montecitorio e il Campidoglio sonnecciano, o meglio vivacchiano tra leggine e questioni procedurali; i governi — lo dicono autorevoli uomini politici — sono pendolari e latitanti. E allora? Se gli appartamenti ci sono e tanti — e rimangono regolarmente disabitati, perché i ricchi sono pur sempre una minoranza di fronte alla massa dei poveri e dei semipoveri, incapaci di concedersi il lusso di pagare duecentomila lire di canone mensile, è veramente tanto antidemocratico prendere il toro per le corna e mettere la classe dirigente, occupando gli appartamenti, dinanzi alle sue responsabilità?

Certuni affermano — e si tratta anche di uomini politicamente insospettabili — che questo farebbe il gioco delle destre e porterebbe acqua ai fautori dello stato autoritario e repressivo, sconvolgendo i piani di chi vuole affrontare il problema nell'ambito di una lotta unitaria e democratica di massa. Può darsi. Non si può negare, però, che le vere lotte popolari per la casa le abbiano fatte minoranze di emarginati che, sfidando polizia e magistratura, hanno richiamato all'ordine una sinistra indubbiamente consapevole del problema ma pur sempre pigra e formalista. Rispettare la legge, d'accordo; ma a questo punto gli emarginati, cioè i lavoratori che non hanno alcun privilegio corporativo a sostenerli, hanno il diritto di chiedere che anche gli altri la rispettino.

Ma, se prendiamo ad esempio Roma, vediamo chiaramente che si tratta di una città fuori legge, e questo l'ha messo bene in evidenza Leonardo Benevolo. Se dunque gli speculatori sono fuori legge, per quale misteriosa ragione il proletariato romano dovrebbe rispettare la "non legalità" degli speculatori, dei politici corrotti e dei burocrati che ci lucrano insieme? Occorre invece fare al più presto un processo: il popolo italiano, il proletariato romano, contro il potere (che è sempre nero), lo sfruttamento e la speculazione edilizia. Appunto, speculatori alla sbarra.

Guido Montana

DIRITTO ALLA CASA/SPECULATORI ALLA SBARRA

Intervento e inchiesta di SPAZIOARTE - Vi partecipano: un rappresentante del Comitato Proletario per la Casa; il pittore Pietro Dorazio; l'architetto Leonardo Benevolo; operai, giovani e donne che hanno occupato le case di Casal Bruciato.

SPAZIOARTE ha voluto affrontare il problema dell'urbanistica e tra i vari problemi urbanistici il più importante, il più urgente a Roma, ci sembra sia quello delle abitazioni. Per questo abbiamo preso contatto con il Comitato Proletario per la Casa, il quale si occupa ormai da diverso tempo di questo problema.

Abbiamo quindi dato lo spazio della nostra galleria per una mostra di opere donate dagli artisti per sostenere la lotta per la casa; abbiamo inoltre organizzato un'inchiesta e una serie di interviste con artisti, urbanisti e in particolare con le persone direttamente interessate al problema, con le famiglie che hanno occupato le case. Lasciamo a questo punto la parola al compagno del Comitato Proletario per la Casa.

Noi vogliamo innanzitutto ringraziare SPAZIOARTE per l'opportunità che ci offre, attraverso questa iniziativa, di presentare l'attività svolta dal Comitato Proletario per la Casa nel corso di quest'ultimo anno a Roma. Premesso che le lotte per la casa hanno costituito il terreno essenziale del proletariato romano per una risposta dura, una risposta di lotta al tentativo padronale di scaricare interamente i costi della crisi sulla classe operaia, il discorso deve prendere necessariamente le mosse da una ricostruzione delle lotte che si sono sviluppate a Roma nello scorso inverno sul problema della casa.

Il segnale di inizio venne dato da una iniziativa dei compagni del Comitato Popolare Casilino, che con una organizzazione territoriale portarono un contributo d'organizzazione e di direzione politica ad una lotta partita spontaneamente con l'occupazione di 180 appartamenti di proprietà della società SARA sulla Sabaugusta. L'occupazione della SARA diede inizio ben presto a un vero e proprio pellegrinaggio da parte di famiglie che chiedevano soltanto di essere organizzate e di occupare le case. Questo andava a confermare la previsione che i compagni facevano circa la disponibilità che l'aggravarsi del problema della casa a Roma aveva prodotto non soltanto negli strati che tradizionalmente si sono impegnati nel problema della casa, cioè strati sottoproletari legati alle baracche, ma (e questo è l'elemento per la verità più importante) a strati della classe operaia che sempre più numerosi erano interessati alla soluzione del problema. Subito dopo la SARA noi organizzammo perciò altre due occupazioni, una alla borgata alessandrina con l'occupazione delle case di Apolloni ed una più grossa a Casal Bruciato con l'occupazione di 150 appartamenti del costruttore Manfredi.

Ben presto il movimento nel giro di poche settimane assunse delle dimensioni molto più grosse portando all'occupazione di quattromila appartamenti. Per altro le dimensioni assunte dal fenomeno coalescono una serie di forze che scatenarono una repressione che ebbe ragione sul momento del movimento di lotta per la casa. Il Comitato proletario comunque, nell'intento di dare continuità all'iniziativa, picchettò le case di Casal Bruciato che erano state in precedenza occupate perché su quelle, dati i livelli dell'affitto che si erano praticati, si poteva condurre una battaglia contraria agli affitti, per la casa ai proletari innanzi tutto che ne avevano bisogno. Agli inizi di giugno si ripassò all'occupazione vera e propria degli stabili. Subimmo una serie di sgomberi da parte della polizia a cui seguirono rientri; l'ultimo sgombero avvenne agli inizi di agosto e nel corso di una assemblea con gli occupanti si decise di riprendere la lotta a settembre, più forti, perché appunto le previsioni erano che la lotta sarebbe avvenuta in condizioni molto più dure che in precedenza.

La previsione fu confermata dalla brutalità con cui si organizzò il tentativo di repressione dell'occupazione effettuata da quelle famiglie che da 11 mesi avevano occupato 146 appartamenti dell'Istituto Case Popolari San Basilio. La risposta a questo tentativo andò ben oltre le previsioni fatte dalle forze della repressione perché non soltanto una grossa ipoteca, nel caso fosse riuscito, sulla ripresa, sulle prospettive del movimento di lotta, ma un tentativo della borghesia italiana di dare una prova che vuol essere un monito all'intera classe operaia sull'atteggiamento che avrebbe assunto nei confronti delle lotte che appunto tendevano a sconfiggere il progetto padronale di far pagare interamente alla classe operaia i costi della crisi. La resistenza piegò il fronte politico contrario allo sviluppo delle lotte e produsse il progetto di legge Santarelli che prevede il reperimento di 500 alloggi con i quali sistemare appunto le famiglie in lotta di San Basilio e di Casal Bruciato.

Questa vittoria apre nuove e più importanti pro-

spettive di lotta al movimento intero di lotta per la casa, prospettive che per altro sono confortate da alcuni dati sullo stato dell'edilizia economica e popolare e dell'edilizia privata a Roma. Basti pensare che nel corso degli ultimi sei anni l'Istituto Case Popolari ha costruito soltanto 5000 alloggi, qualcosa come 800 alloggi all'anno, mentre il fabbisogno si stima nell'ordine di centinaia di migliaia di case popolari. Per l'edilizia privata basta citare alcuni dati circa i livelli di affitto che si praticano in periferia su un appartamento di dimensioni medie diciamo; un appartamento di tre camere in periferia costa dalle 100.000 alle 130.000 lire mensili.

L'impegno quindi che il comitato proletario per la casa prende è quello di sviluppare nuove, più grandi e più importanti lotte, portando avanti la piattaforma politica che prevede la requisizione e (questo è importante) la requisizione delle case occupate, non già la presa in affitto o peggio l'acquisto delle case a prezzi di mercato, che questo significherebbe premiare la rendita fondiaria; e richiedere poi che le case requisite vengano cedute in affitto alle famiglie occupanti ad un affitto rapportato al salario, cioè ad un affitto pari al 10% del salario.

Anche questo ci preme sottolineare, cioè: noi rifiutiamo l'affermazione politica che si esprime con la parola d'ordine "la casa si prende, l'affitto non si paga", perché è una parola d'ordine velleitaria che non trova assolutamente giustificazione in una corretta valutazione dei livelli di coscienza che si registrano nelle fabbriche e nei quartieri qua a Roma. Noi pensiamo che sia politicamente più corretto sviluppare un campo di iniziative che si proponga in ogni momento la corretta valutazione sia dei rapporti delle forze in campo, sia delle circostanze politiche in cui la lotta si sviluppa.

Ci troviamo ora presso le case occupate di Casal Bruciato e parliamo con un lavoratore che è uno dei responsabili dell'organizzazione della lotta.

Qui a Casal Bruciato si è sostenuta ininterrottamente una battaglia per la casa, da 10 mesi.

Abbiamo subito tutta una serie di sgomberi da parte della polizia e in un primo momento, quando le case non erano ancora terminate, siamo stati costretti a piantonarle utilizzando una tenda per impedire che venissero affittate, e questa iniziativa si è protratta senza interruzione per 4 mesi. L'ultimo rientro lo abbiamo effettuato il 7 settembre sull'onda dei fatti di San Basilio, anche perché temevamo una provocazione sia da parte padronale che poliziesca.

Qui a Casal Bruciato noi abbiamo portato avanti la lotta anche perché ritenevano fosse l'unico elemento di continuità del movimento che si era sviluppato a gennaio quando furono occupati 500 appartamenti a Roma. Quest'ultimo movimento fu represso e l'unica iniziativa a rimanere in piedi fu questa di Casal Bruciato, dove le 30 famiglie che si erano espresse come avanguardia all'interno di questo movimento venivano organizzate dal comitato proletario per la casa appunto per portare avanti l'iniziativa.

Ci rivolgiamo ora a una donna:

Scusa, tu sei una delle occupanti di Casal Bruciato; a questo punto, dopo che hai preso la casa, se la stai prendendo, cosa pensi di fare per continuare la tua lotta? Cosa pensi di fare rispetto agli altri, pensi di poterti organizzare per altre lotte?

Certamente, questo senz'altro se ci organizzassimo ancora per altre lotte.

Ci sono ancora molti altri problemi; i tuoi stessi problemi sono quelli degli operai in fabbrica, dell'organizzazione autonoma degli operai, il carovita...

Sì, ci saranno da fare ancora lotte in fabbrica, il carovita, e molte altre.

Io sono un'operaia della ex LUCIANI, in cassa integrazione dopo una lotta di 16 mesi in fabbrica per il posto di lavoro. Io ho abitato da quando sono nata in una casa malsana; ho fatto sempre la domanda per la casa come si fa la schedina del totocalcio sperando che esce il 13. Ma visto e considerato che le case le prendono chi ha gli appoggi chi conosce... a titolo clientelare insomma...

Questo pensi sia una pratica convalidata anche dal SUNIA, che dovrebbero invece occuparsi...

Io penso di sì perché ce lo dimostra il fatto della politica delle baracche. Noi sappiamo che le baracche vere sono quelle dove uno ci paga l'affitto e sono case che cascano e pendono, piene di umidità, strette e dove uno è costretto a starci perché non può pagare gli affitti alti e quindi mi sono organizzata così, con la sicurezza, la certezza che in questo modo avrei preso la casa.



Pensi che ci sia un legame tra la lotta che fai per la casa e la lotta che conduci in fabbrica?

Tutto è un legame, anche quando andiamo a fare la spesa, quando mandiamo i figli a scuola; è tutta una lotta che si collega con la casa, il salario e la politica del carovita.

Tu sei uno degli occupanti; che lavoro fai?

Io sono operaio metalmeccanico di Pomezia, lavoro in una fabbrica metalmeccanica e guadagno 150.000 lire. Queste sono le condizioni che mi hanno portato a fare la lotta per la casa, cioè: gli affitti troppo alti. Io abitavo in subaffitto da mia madre, eravamo in cinque e dentro due camere non ci si poteva stare, per cui ho scelto la via della lotta, per combattere anche la speculazione. Da qui siamo usciti vittoriosi; però, per me, è una parziale vittoria, cioè la vittoria che ci ha dato Casal Bruciato, dovrebbe darci maggior slancio per seguire la lotta sulla diminuzione della bolletta della luce, contro i trasporti, contro la rapina sul salario, la disoccupazione, ecc.

Ci puoi dire perché hai occupato la casa? Perché pensavi che fosse solo questo il modo per prendersi la casa, o perché non credevi...

Perché pensavo che l'unico modo per prendere la casa era questa lotta che abbiamo fatto da 10 mesi; non ci sono altre prospettive.

Ad esempio il fatto di fare domanda, collegarsi col SUNIA...

Ho fatto la domanda e da parecchi anni pago i relativi contributi, però la casa non l'ho mai presa. Ero costretto a pagare una pignone che non potevo sostenere e mi sono unito in questa lotta per ottenere appunto la casa.

Pensi che le cose debbano rimanere così, con l'ottenimento della casa o pensi che bisogna sviluppare questo metodo di lotta, allargarlo a tutto il proletariato romano, a tutte le persone che abbiano bisogno della casa?

Senz'altro. Penso che questo sia l'unico modo per ottenere la casa, non ci sono altri modi.

Ma per esempio, affittando un appartamento...

Io stavo in un appartamento dove pagavo 30.000 lire al mese, che era una somma che già non mi potevo permettere. Io sono un operaio metalmeccanico e guadagno 140.000 al mese. Adesso mi trovo nelle condizioni di andar via da casa (perché serve al proprietario) ed andare a pagare 100, 120, 130 mila lire al mese.

Ma questo sempre in una zona di periferia?

Periferia, Centocelle.

Io ti faccio la stessa domanda che ho fatto a lui e cioè, perché hai occupato la casa?

Perché mi serve una casa. Io ho mio marito malato che prende 41 mila lire al mese di pensione come invalido civile ed ha tanti di quei mali che non ne potete avere idea. Adesso è su che ha la febbre.

Ma tu quando sei venuta ad occupare, pensavi che avresti ottenuto la casa con questa lotta?

Logico.

Perché non hai fatto domanda?

Ho fatto la domanda, ma a chi la danno la casa? La danno agli amici, ai compari, alle comari, ma per gli operai la casa non ci sta. Quindi per prendere la casa bisogna lottare e lottare come si deve.

Come si deve cosa vuol dire?

Resistere, seguire altri compagni, essere sempre insieme, sempre uniti.

Tu perché hai occupato, perché hai scelto questa forma di lotta?

Innanzitutto tutto ho occupato perché ne ho bisogno, anche perché con tre bambini vivevo dentro una camera e cucina, con fitto abbastanza alto, 31 mila lire al mese.

Ho scelto questa forma di lotta perché secondo me è la più idonea, nel senso che se fai la domanda diventa tutto un giro di corridoio.

Cioè ti affidi praticamente all'autorità, agli organi competenti. Invece tu così faresti queste cose in prima persona insieme agli altri...

Sì, agli altri compagni. Anche perché la lotta per la casa coinvolge tutta una serie di problemi, cioè è un punto di partenza, una serie di lotte che va dal carovita, alle tariffe pubbliche...

In questo senso anche partendo da questa vittoria, cerchiamo noi compagni di organizzare forme di autoriduzione, per affrontare queste misure che pesano sulla classe operaia e che si ripercuotono sempre sulla classe operaia.

Ma questo lo capite solo adesso che c'è l'inflazione o sono problemi sentiti prima?

Per mia formazione ideologica questi problemi li ho sempre sentiti. Adesso si avvertono maggiormente, perché queste misure sono più pesanti e quindi incidono in maniera non indifferente.

Perché ci si è organizzati solo ora, si è aspettato tanto e questo problema non lo si è risolto alcuni anni fa e solo adesso emergono più violentemente queste forme di lotta che sono state praticate?

Ci si è organizzati solo ora, perché le contraddizioni sono al culmine, al punto di rottura, anche perché sostanzialmente gli operai sono stanchi di tutta una serie di rivendicazioni portate avanti dai revisionisti che poi si risolvono con un nulla di fatto.

Per i revisionisti che intendi, forse il partito comunista?

E sì infatti... certi sindacalisti, questa gente qui, che ci hanno taciuto pure da fascisti.

Perché, questo?

Non lo so perché, dovresti chiederlo a loro.

Tu che ci puoi dire, perché hai occupato, perché hai scelto questa forma di lotta invece di altre?

Io sono 10 mesi che lotto.

Quaranta giorni siamo stati qui da gennaio, poi ci hanno sbattuto fuori e siamo rivenuti dentro; l'ultimo sgombero è stato fatto il 3 agosto; allora io per

ottenere una casa ho abbandonato casa, figlia e marito, per meritarmi una casa.

Perché, tuo marito non ti appoggiava?

Mio marito mi appoggiava, ma per ottenere casa ha preso un grosso esaurimento nervoso e io ho detto: guarda che se prendono casa, io e te siamo due, quindi se loro ottengono casa e io non ottengo niente, dopo che facciamo? Comunque io ho fatto le domande alla G.E.S.C.A.L. e mi hanno dato 12 punti; dice: "Signora abbiamo preso in considerazione tutto, senonché suo marito ha lavorato tanto, ma con le marchette non è arrivato".

Io ho due camere e cucina e pago 30.000 lire, ho quattro ragazzini, femmine, ed insomma credo che io questa lotta l'ho vinta.

L'hai vinta in quanto hai combattuto insieme agli altri?

Certo, io non ringrazio il S.U.N.I.A., ringrazio la lotta e speriamo di continuare sempre così

Siamo nello studio del pittore Pietro Dorazio, che ha aderito all'iniziativa ed al quale vorremmo fare alcune domande.

In questo momento, la condizione umana e sociale in cui vivono masse di lavoratori ha raggiunto il livello di guardia, è diventata tragica. In che modo l'artista può contribuire alle iniziative di lotta popolare che cercano di risolvere in qualche modo un problema come quello della casa che nessun governo finora ha affrontato in modo realistico e concreto?

L'esigenza dell'abitazione, della casa, del chiudersi con la propria famiglia è un'esigenza biologica di tutti gli animali e soprattutto dell'uomo.

Non posso capire come in una società che si dice libera ed evoluta, questo problema venga costantemente sottovalutato o ignorato nei riguardi delle masse dei lavoratori a reddito basso, mentre invece nel caso di speculatori viene abbandonato il problema nelle loro mani. Questo è uno dei problemi che mi hanno perseguitato sin da bambino personalmente. Tutta la mia vita ho dovuto cercare una casa, uno studio dove poterci lavorare e vivere in modo decente e tranquillamente.

Per quanto riguarda il contributo degli artisti, la partecipazione degli artisti a queste lotte, il contributo, prima di tutto, nel senso della coscienza, della giustizia, che gli artisti possono avere come uomini (e se un artista è un vero artista, un vero uomo, non può negare questa gravissima ingiustizia, non può negare che una società giusta deve provvedere, pianificare la possibilità per ogni lavoratore di avere una sua casa, altrimenti non è una società che vale, è una società ingiusta, è una società incivile).

Il problema non è soltanto un problema politico diciamo, è innanzitutto un problema umano e civile che diventa un problema politico, anzi diventa addirittura un problema mondiale, perché questo problema la società capitalista non è riuscita a risolverlo, non solo in Italia ma neanche in America. Io ho assistito in America a casi gravissimi dove gli operai, i lavoratori, hanno fatto la stessa cosa che fate voi. Non è vero che l'America è il paradiso dei lavoratori, che gli operai hanno tutti la loro casetta, la loro automobile. Io ho assistito a Filadelfia ad un episodio di esproprio di case di negri, episodio dal quale i negri che erano stati sfrattati dalle loro case sono usciti vincitori proprio occupando l'ufficio del presidente dell'Università dove io insegnavo, che era proprietario di questi immobili.

RICERCA PER UNA NUOVA SCRITTURA UGO CARREGA

Incontro dibattito svoltosi il 28 settembre 1974 a Milano, a cura di SPAZIOARTE con la partecipazione dell'artista UGO CARREGA e del critico FABRIZIO CALEFFI.

Carrega — Mi avete dato un documento in cui vengono poste una serie di domande tipo: "Qual'è il ruolo delle gallerie d'arte nel contesto attuale e quale dovrebbe essere?"

Qual'è il ruolo dei musei, qual'è il ruolo del critico e per ultimo qual'è il ruolo dell'artista? Visto che tutte queste persone, queste categorie, queste istituzioni, chiamale come vuoi, giocano sulla pelle e lavorano sulla pelle dell'artista, mi sembrava un piccolo omaggio all'artista metterlo almeno nell'elenco per primo, far derivare le altre da questo primo presupposto.

Caleffi — Ma sei convinto che ancora derivi tutto dall'artista?

Spazioarte — Mi sembra proprio questo il punto: "l'artista è veramente la persona da cui hanno origine queste categorie, queste istituzioni o è viceversa?"

Carrega — E' sempre il solito sbaglio idealistico di frazionare l'artista, senza tenere presente il prodotto dell'artista. Io parlo di prodotto dell'artista; senza il prodotto dell'artista così volgarmente detto opera d'arte, nè i musei avrebbero ovviamente opere d'arte

da appendere, nè i critici ecc.; ecc. Poi che un artista non sia altro che un essere all'interno di una società come tutti gli altri questo è un altro fenomeno da considerarsi, che però senza l'artista, in quanto produttore di merce, produttore di arte, le altre categorie come i critici, i mercanti d'arte e i musei non esisterebbero, mi pare scontato.

Spazioarte — A noi non interessa tanto l'artista come produttore, ma come ricercatore.

Carrega — Io non sto parlando di produzione in termini politici, sto parlando di produzione in termini tecnicistici, cioè uno che produce che fa della cose, come un qualsiasi altro essere umano.

Spazioarte — Che fa o che cerca? E' molto diverso.

Carrega — No, non è molto diverso sul campo attuale, di oggi. Questa distinzione è puramente utopistica, fa parte di un impegno ideologico, su questo sono d'accordo anch'io, preferisco la ricerca che non il produrre fine a sè stesso, però anche chi ricerca produce degli oggetti, produce delle cose. Come distinguì attraverso l'opera, non attraverso i presupposti a monte dell'opera, cosa pensa l'artista o cosa ne pensano i critici degli artisti, ma dico attraverso l'oggetto, così come è, come fai tu a decidere che è un oggetto risultato di una ricerca o come è invece oggetto determinativo delle componenti socio-economiche generali?



DAINAMON - Serigrafia

Se tu hai lo strumento per darmi questa distinzione, io allora lo accetto.

Spazioarte — Infatti non andrebbe esaminata l'opera in se stessa, senza conoscere il resto della produzione dell'artista.

Diciamo, quest'opera è stata fatta, è stata realizzata soltanto perchè sono esistiti prima degli tentativi e delle altre opere, anche delle altre non opere, cioè dei pensieri, discorsi, vita vissuta, che costituiscono l'esperienza, il punto che ha dato la possibilità di far l'opera e che a questo punto si può giudicare se è un'opera di ricerca, se è un passo avanti.

Carrega — In questo modo si può riconoscere che è un'opera nata da una ricerca o no semplicemente sulle garanzie di quello che dice l'artista o il critico. Per me invece il discorso è proprio in termini direi quasi politici. Così per prendere un parametro al marxismo-leninismo cinese, non per fare della politica ma tanto per avere un punto di riferimento, vediamo l'artista come un contadino il quale ha disponibilità di campi illimitati; ha però due braccia soltanto, cioè ha le proprie abilità sia mentali che costruttive che trasformatrice a riguardo di questo campo, però in un determinato momento si trova in mano un prodotto, che sia il risultato di una ricerca o che sia il risultato invece di inquinamenti, dico: io faccio un determinato prodotto perchè così lo vendo o no ecco, rimane il dato di fatto ben preciso che a un determinato momento questo signore, questo condottino-artista o artista-contadino, metafora che funziona sempre, che ha questo grande campo che lo può sviluppare come crede o secondo dei propri termini, delle proprie abilità tecniche e mentali, ad un determinato momento ha un impatto molto rude, molto duro, cioè cosa ne faccio dei miei cavoli? I miei cavoli io li ho, cosa ne faccio? Per metterli sul mercato devo passare attraverso la distribuzione.

Spazioarte — Bisogna vedere se prima lo fai e poi pensi a questo o viceversa, se prima pensi a come vendere e poi produci in base a quello che hai determinato. Questo distingue il ricercatore dal produttore.

Carrega — Ma la garanzia di questa distinzione te la dà sempre l'artista o il critico, non te la dà nessun altro; anche l'artista ed il critico sono componenti di quella ideologia di massa o di consumo che non ti garantisce quindi proprio niente. La ricerca è ben precisa: tu ad un determinato momento devi passare attraverso la distribuzione, punto e a capo, questa è la realtà. Non è un caso di certi movimenti dell'arte, dell'iperrealismo, alla body-art, eccetera. A che cosa sono dovuti? Ma è molto banale la cosa: è semplicemente che la gente è stufo di vedere cose appese alle pareti delle gallerie, tanto è vero che la maggior parte delle gallerie potenti non vendono quasi niente delle cose che

espongono in galleria, ma vendono altro che hanno dietro. Ad esempio per quanto riguarda l'iperrealismo che in definitiva nasce da Segal, da una certa Pop-art o fenomeni di questo genere, a parte un'arte critica psicanalitica ma, al livello di mercato come ne sto parlando io, la persona che non può più appendersi la cosa a casa, ha l'uomo che sembra uomo. Non è a caso che un critico molto illustre raccontava che in una galleria di New York era andato da un tizio parlando e poi si era accorto che era una statua. Quindi addirittura a questo livello, il critico è inghiottito, non sa più cosa fare, perchè è tutta una fetenzia, un trompe l'oeil.

Però a me non interessa la critica dell'iperrealismo, m'interessa invece il sistema che ad un determinato momento ingenera una situazione in cui secondo il quadro in quanto cosa d'appendere al muro, nel senso del quadro astratto, che non impegna anche se dovrebbe a monte teoricamente impegnare, non lo impegna più, perchè ormai è un fatto decorativo. Max Bill o Vasarely, che all'origine erano dei grandi ricercatori come dici tu, oggi chi è che li vede come ricercatori? Sono delle belle cose d'appendere al muro! Io conosco delle persone che si son fatte la casa blu per appendere una serie di quadri gialli alle pareti. Ora visto che tutto questo blu non va più bene perchè comincia ad essere ossessionante, ci vuole l'iperrealismo che ti dà un certo tipo di distensione, il quadro che ti dà la dimensione di essere fuori della stanza.

Caleffi — Io penso che stiamo assistendo oggi ad una specie di turbamento del contadino-artista e ad un avvicinamento alla sua condizione di operaio-artista e appunto per questo nel questionario a cui si accennava all'inizio si parla prima del prodotto e della sua collocazione e poi alla fine del produttore, perchè anche i mezzi di produzione dell'artista visivo gli vengono progressivamente sottratti, in che modo? Soprattutto gli vengono sottratti emarginando completamente il suo prodotto in quanto tale, dicendo che proprio non conta, non ha possibilità di incidere se non è giallo e non è adatto ad una parete blu. E' proprio la dimensione culturale, l'immagine visiva prodotta singolarmente, l'immagine non riproducibile che è completamente emarginata dal discorso culturale; anche il discorso critico è fatto unicamente intorno a dei problemi di merca-

to, intorno a determinate gallerie. Cioè il dibattito culturale intorno all'immagine visiva è completamente assente, dato e non concesso che ci sia mai stato, ed in ogni caso adesso è completamente annullato. Qualsiasi prodotto artistico possiamo vedere oggi appeso è comunque considerato marginale rispetto a tutto il resto, tutto il resto dell'immagine visiva voglio dire.

E' molto semplice il discorso. L'invenzione della fotografia non ha di per sé ovviamente messo in crisi l'immagine visiva, intendo la pittura, sì, che è una realtà a se stante, ma l'ha messa in crisi la fotografia, la televisione, il cinema nel suo ruolo culturale, perchè a quest'ultimi è stata fatta tutta una certa delega ed allora la pittura è stata completamente emarginata. Ecco allora che il prodotto di questo contadino non si mangia proprio più, non si consuma proprio più, in senso culturale intendo.

Carrega — Culturale d'accordo, ma nel momento in cui il valore, il termine di valorizzazione dei contenuti sulla scala umana oggi non è più quel valore di scambio interpersonale che era il baratto ma è sostituito da un valore emblematico, psicologico e fluttuante, come si dice oggi, del danaro, è abbastanza ovvio che il punto di riferimento è quello; allora se il punto di riferimento della cultura è quello ecco che il contadino ne esce fuori di nuovo, cioè quanto tu sai produrre, quanto sai rendere in danaro, tanto vieni pagato anche se fai degli slogan di merda che però fanno vendere il prodotto tal dei tali. E' in questo ambito che è quello che vale, perchè l'ambito utopistico di una fruizione culturale dell'arte non esiste più ed io non ci credo più neanche per Leonardo da Vinci, nemmeno per i monaci Zen, a te piace una cosa, piace anche a me, però l'ho pagata 1000 me ne dai 2000, te la dà perchè ci guadagno, cioè in un senso in cui non c'è un aumento di valore creato in modo fittizio.

Non è vero che l'arte oggi non si consumi ed il distinguo di quello che è culturale nel senso C maiuscolo o c minuscolo a me non importa. Io sono pienamente d'accordo nel cercare di distinguere una opera d'arte sulla base del fatto se uno l'ha prodotta come ricerca e quindi la validità della ricerca in arte.

Lo slogan mio "Arte come scienza dell'arte" me lo trascino dietro da anni, ma il problema grosso non risolto è: quasi sono gli strumenti oggettivi per verificare il risultato, per verificare la mistificazione?

teatro-immagine FRANCO MOLE'

(continuazione Diritto alla Casa)

Per quanto riguarda ancora il contributo dell'artista a questa lotta, il contributo dell'artista innanzi tutto, posso dire in modo accademico, che è nel contenuto dell'arte che fa questo come artista; come uomo l'artista può avere simpatia per le vostre iniziative, contribuire attraverso l'opinione pubblica a raccogliere sostegno e simpatia per quello che voi fate.

Gli artisti senz'altro sono consapevoli di questo problema, non tutti probabilmente.

Io ne sono consapevole per esperienza personale, perchè non ho mai avuto una casa. Finalmente spero di avere una casa prossimamente. Eppure sono stato in Svezia a trovare alcuni amici miei colleghi artisti, il governo dà le case gratis agli artisti che danno in cambio un quadro all'anno, non c'è il problema. Io è da quando avevo 18 anni che ho il problema di trovarmi un posto dove mettermi seduto, dove mettermi a studiare. Io vivevo con cinque fratelli in una casa di tre camere a Roma.

Questa vostra iniziativa senz'altro suscita in molti artisti le più vive, le più profonde simpatie. Molti artisti la condannano, perchè ovviamente il vostro modo di affrontare il problema è tutt'altro che ortodosso, però personalmente penso che la vostra tattica serva almeno se non a risolvere il problema, a denunciarlo in modo aperto e clamoroso a tutti quelli che non ne sanno niente o che non sono assolutamente al corrente di questo gravissimo problema.

D'altra parte questa situazione non può più essere ignorata: Roma è una città che sta scoppiando, una città come Roma non può contenere 4 milioni di abitanti senza che il governo e poi il comune provvedano a quelle infrastrutture, a quella pianificazione che è necessaria alla vita non solo umana. Gli animali stessi pianificano la loro casa. Qualsiasi animale si fa la tana in un modo diverso, se la può fare. L'uomo in fondo in questi assurdi improvvisati agglomerati urbani, in queste megalopoli improvvisate dal consumismo, è ridotto ad una posizione che è peggiore di quella dell'animale. Naturalmente parlo del lavoratore a reddito basso, a reddito fisso, il quale si trova oggi di fronte non solo alla minaccia di non avere casa, ma alla minaccia di non avere addirittura lavoro. Quindi io non posso altro che dire che gli artisti che vogliono condividere questa vostra iniziativa, questa vostra tattica, possono appoggiare con la loro simpatia ed anche, se voi fate una mostra, con le loro

opere, vi possono senz'altro sostenere in questa lotta che io vedo come denuncia, come tentativo di avanguardia di mettere a fuoco un problema fondamentale per la nostra società, perchè se non c'è la casa non c'è la scuola, non c'è l'educazione, non c'è più nulla, c'è il vuoto e la società senza casa produce degli alienati, avremo dei bambini alienati come già li abbiamo. Quindi è un problema direi assolutamente cruciale, per la sopravvivenza, non solo lo sviluppo, ma la sopravvivenza della nostra società, non solo italiana.

Quindi posso dire che in qualsiasi modo, sia io che altri artisti siamo disposti ad aiutare questa vostra iniziativa, come gli artisti sono sempre disposti ad aiutare qualsiasi iniziativa che rompa gli schemi rigidi del conformismo e dell'egoismo che dominano in questa società. Quindi, come noi nella nostra arte tentiamo di rompere degli schemi, delle abitudini a vedere, così cerchiamo anche nella vita di rompere con il nostro pensiero con la nostra coscienza gli schemi che una società arida ed egoistica impone oggi alle masse dei lavoratori.

Quindi vedi un legame tra queste due cose.

Vedo un legame nella coerenza del mio comportamento di uomo e di artista.

Siamo nello studio del professore Benevolo, noto urbanista e architetto, studioso di problemi urbanistici, al quale ci rivolgiamo per approfondire le cause della fallimentare politica urbanistica, riguardo soprattutto all'edilizia economica e popolare. Professor Benevolo, a lei chiediamo: il caos edilizio che ha recentemente portato prima all'occupazione a Roma di migliaia di alloggi e poi a scontri con la polizia, nonché alla morte di un giovane, da quale causa specifica ha avuto origine? Può spiegare più ampiamente qual'è politicamente il motivo che ha finora impedito una concreta programmazione urbanistica? Sulle occupazioni si è accesa una polemica tra i vari comitati che hanno sostenuto le occupazioni, il SUNIA, i partiti di sinistra, i sindacati che le contestano. Esiste secondo lei una effettiva alternativa alle occupazioni di appartamenti di recente costruzione, rimasti vuoti a causa dei canoni di affitto proibitivi?

La ragione per cui ci sono le occupazioni è molto semplice ed è evidente per tutti, cioè che non c'è altro modo per ottenere una casa ad un prezzo plausibile dal

momento che quelle che vengono offerte sono la centesima parte, la cinquantesima parte del fabbisogno e quindi il fabbisogno resta quello che è, anzi aumenta perchè la popolazione ogni giorno aumenta e la casa è una necessità sempre più importante e non vengono offerte le case che corrispondono alla domanda; cioè è un fenomeno che deriva da uno scostamento tra domanda e l'offerta. Questo è l'origine di tutto quanto. Per spiegare più ampiamente possiamo considerare a Roma la sovrapposizione di due fenomeni, di cui uno è la situazione nazionale, cioè anche in Italia in generale mancano le case economiche perchè l'industria edilizia produce piuttosto altre case, case di lusso che magari restano invendute mentre invece non produce le case economiche.

L'intervento pubblico è ridotto al 3 per cento della produzione complessiva, cioè è quasi inesistente, quindi questo problema esiste anche in sede nazionale. Però qui a Roma a questo si sovrappone un problema particolare, cioè il fatto che il Comune di Roma non fa nulla per correggere i suoi mezzi queste carenze che esistono dappertutto, cioè non fa neanche quelle poche cose che fanno con mille difficoltà altre città e quindi qui a Roma questo fenomeno della mancanza di case ha assunto un carattere nuovo: cioè è un grosso fenomeno di massa e che ormai ha modificato in maniera stabile l'assetto della città, cioè è finita da dieci anni la situazione in cui l'offerta legale poteva servire per soddisfare le necessità della gente. Ormai gli ultimi calcoli danno 800.000 persone che vivono a Roma in vani costruiti senza licenza edilizia, cioè costruzioni abusive che sono meno pittoresche di quelle del Medio Oriente e del Sud America però hanno una certa funzione, cioè sono una offerta irregolare dal momento che l'offerta regolare non c'è. Quindi siamo già a un terzo della città fuori dalla legalità. A questo punto quindi interviene un altro fenomeno illegale che è quello dell'occupazione, il quale però si inquadra in questa situazione di rinuncia della legalità a risolvere il problema: cioè non può essere invocato il fatto che le occupazioni sono illegali in una città dove ormai il mercato edilizio per più della metà è già illegale in partenza. Cioè siamo in questa situazione in cui appunto ci siamo assai allontanati dalla legalità. C'è poi l'ultimo problema, cioè quello del sapere se le occupazioni vanno sostenute o no. Le occupazioni non si fanno per il piacere di farle, perchè certamente è una cosa spiacevole per tutti, tuttavia allo stato attuale delle cose è l'unica cosa praticabile, cioè l'unica cosa che concretamente serve per ottenere una casa.

1964

Che cos'è spettacolo? Che cos'è teatro? Che cosa è che fa spettacolo? Teatro è rappresentazione della vita o una creazione fantastica?

Uno spettacolo è qualunque cosa noi vediamo e non solo con gli occhi. E' qualunque cosa sentiamo. E' qualunque cosa intuimo. E' quello che ci crea la nostra fantasia, o la nostra pigrizia, se ci viene portato dagli altri. Un tramonto. Un viso di fronte a noi. Una prostituta che chiama clienti. Il cartello dell'Accademia delle Guardie d'Onore delle tombe reali del Pantheon. E' la presentazione della marchesa Tal de' Tali, figlia di, nata così e così.

In qualunque maniera ci vien detto: con voce orgogliosa, con voce timida, con voce lavata, con voce sudata. Con cretineria nobiliare, con affettazione formale, con violenza maleducata. Un libro di matematica superiore o un "giallo". Di qualunque colore o forma. Non è dunque lo spettacolo che ci interessa. Per questo ci pensa la vita. Per questo ci pensa il circo.

Il Teatro nostro non è spettacolo dunque. Non è necessario che sia spettacolo. Anzi potrebbe non esserlo affatto ma è pur sempre teatro. Perché nostro? Forse rifiutiamo il teatro tradizionale? Noi non sappiamo che cosa sia teatro, e quindi non sappiamo che cosa sia ciò che fa teatro. Non lo ha mai saputo nessuno. Milioni di parole. Nessuna certezza. Allora facciamo dell'Antiteatro? No. Faremo dell'antiteatro se non accettassimo il Teatro. Come si fa a non accettare una cosa che non si conosce?

Accettiamo una sola definizione del Teatro: Teatro è quella rappresentazione fatta da alcuni verso altri che coscientemente sanno che tra poco i primi faranno un qualcosa per loro. Un qualcosa.

1967 - Il lavoro su Amleto Tre schermi con relativi proiettori, sei pizze a 16 mm. a colori o no, due microfoni, un amplificatore, due altoparlanti, un registratore, un giradischi, due lampadine da 25 candele, un riflettore da duemila, una farfisa, due veli dipinti, due pistole, una corona di ferro e due attori... Questa fuga da un metodo e da una linea non

deve essere dettata da una volontarietà fredda e lucida (ecco cancellato lo sperimentalismo e la ricerca) ma da una necessità, necessaria espressiva nei confronti del pubblico, dettata da buona fede. Se c'è questa buona buona fede nell'esigenza espressiva, allora il gioco ripaga a sufficienza e addirittura compra la candela.

E la necessità nei confronti del pubblico non significa condizionamento dai gusti e sollecitazione di mercato ma provocazione intellettuale. La cartina di tornasole è sempre la buona fede. E qui non cade l'asino perchè se dovesse venir meno questo fattore bisognerà avere il coraggio di fermarsi uno, due, cinque anni. Non fare niente, al limite. Un'altra definizione? Necessità, giustificazione di fare teatro quindi, cito, "teatro-vita".

E' la chiave usata, ci si può limitare a dire, nello sforzo di raggiungere la poesia di Shakespeare "in mezzo allo schifo attuale". Poi man mano che lo spettacolo veniva concepito, questi punti restavano incommutabili riferimenti precisi e significanti fino alla fine (esempio l'essere o non essere finale)... Quindi l'unità cercata eccola, su linee parallele che giustificano comunque un'azione teatrale: la tecnica (necessità di mezzi), il testo (necessità di poesia), gli attori (necessità di vita), le immagini proiettate (necessità di confronto nel passato e nei trapassati).

Ora possono scaturire tutte le altre domande con la sicurezza di soddisfare tutte, ossia parlare del caso cui si è accennato prima. Solo il caso fece pensare ai microfoni per far parlare gli schermi, perchè la colonna sonora avrebbe richiesto uno sforzo economico proibitivo. Ma i microfoni furono scoperti e accettati in pieno.

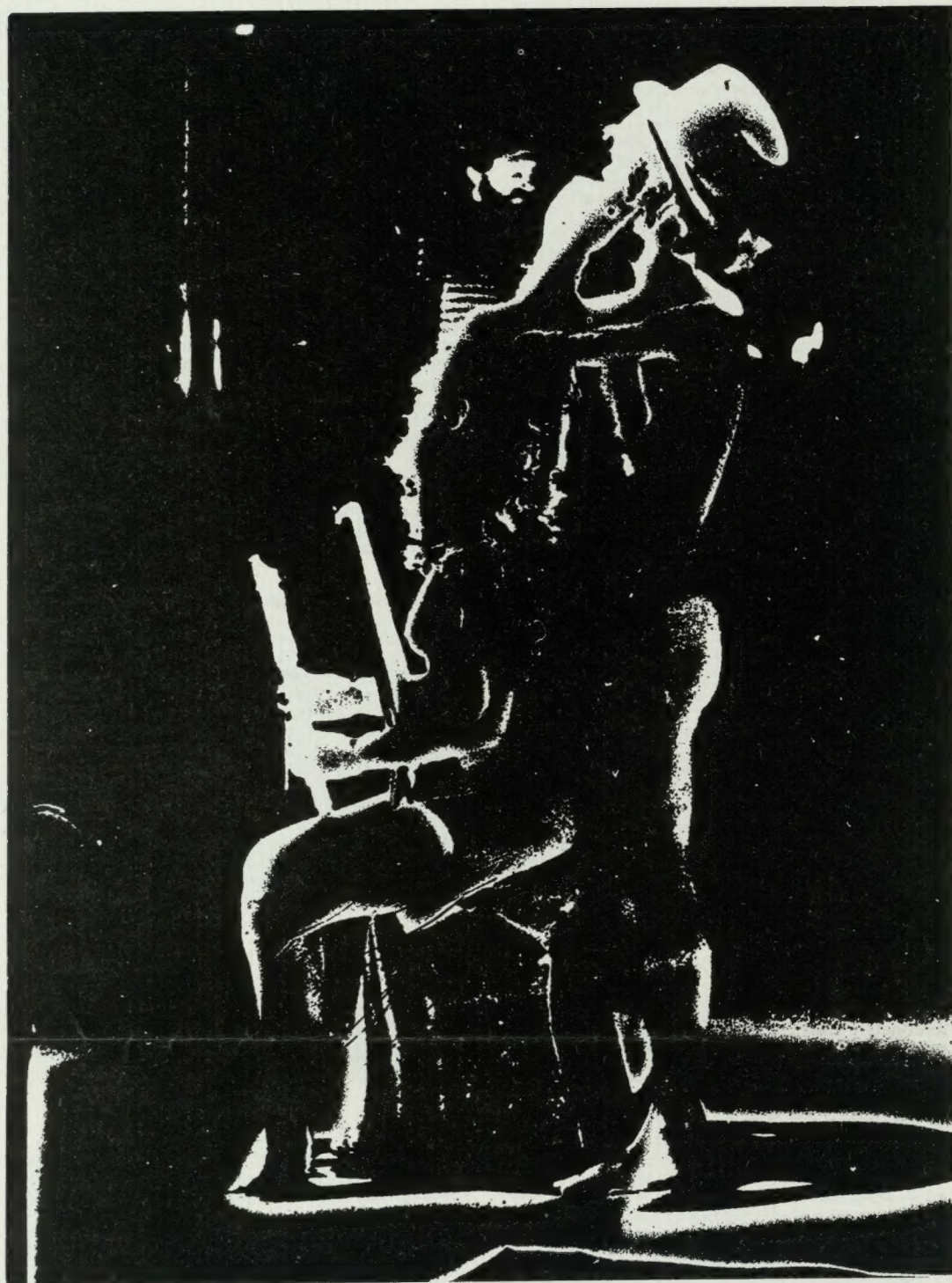
1974 Diviene sempre più difficile in un'epoca come la nostra fermare un attimo l'attenzione su quello che siamo stati, su quello da cui deriviamo le nostre abitudini, le nostre superstizioni, le nostre fedeli. Quando l'Istituto di storia abruzzese ci consegnò il manoscritto è stato questo il primo pensiero. Ci siamo ricordati improvvisamente che la nostra esistenza, l'esistenza stessa dell'uomo è stata fatta d'in-

fanzia, di freschezza, di ingenuità. E di più ce ne siamo accorti nel momento in cui montavamo lo spettacolo. Ci accorgemmo che stavamo giocando come non ricordavamo mai di averlo saputo fare, come con nessun altro personaggio o maschera dell'infinita varietà che nel corso della nostra attività c'era capitato di ricreare.

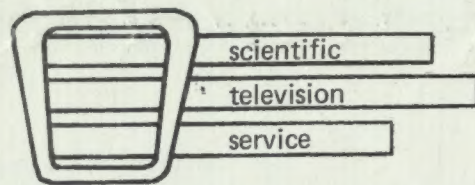
E allora capimmo. Capimmo che se il pubblico avesse avuto la nostra stessa reazione sarebbe valsa la spesa di realizzare la leggenda di Tomaso. La sua nascita, i suoi studi, la lotta contro la madre, la sua vocazione narrata attraverso l'incontaminato linguaggio popolare medievale, quando ancora l'uomo poteva parlare con la divinità da pari a pari, quando gli angeli e i demoni ci vivevano fianco a fianco senza la mediazione di nessuno, senza l'incubo di altri giudici al di fuori della nostra coscienza. Il cianciare da molte parti di teatro popolare ha fatto troppo spesso dimenticare che questa poteva essere una fonte inesauribile e oggi ne parlo avendo avuto la conferma di fronte a migliaia di persone originarie delle stesse zone da cui è scaturita questa Leggenda. Non è chi non veda l'assoluta cristallinità del racconto di Tomaso quando spiega la sua filosofia. Come è potuta scaturire questa semplicità su un tale argomento è ancora un mistero.

Ed è una semplicità autentica, tale che provoca in tutti un desiderio non meglio identificato di spogliazione, di annullamento delle sovrastrutture e decisamente di chiarezza e pulizia... E questo consideriamo sia stato il risultato maggiore, quello che ci ha dato maggiore soddisfazione, fuori dalle mode, dalle trovate da salotto di certo teatro d'avanguardia e soprattutto fuori da certe tristezze di lugubri impegni di un teatro politico che, per il fatto stesso di farlo, smentiscono sia la voce teatro che l'aggettivo politico. Non vi è niente di più politico dell'uomo con tutte le sue contraddizioni, le sue paure, le sue vigliaccherie e le sue incertezze. Anche con gli angeli e i demoni dei suoi incubi notturni e con i santi delle sue vigliaccherie. Non v'è niente di meno politico di un comizio. E per fortuna gli anonimi popolari che hanno inventato la Leggenda di Tomaso non sapevano farne, di comizi.

Franco Mole'



l'assistenza tecnica per il videotape
è fornita dalla:



via s. gherardi, 100 - roma - tel. 5588953

MULTIGRAFICA EDITRICE



Cura in particolare la riedizione di opere di Storia, Arte e Letteratura esaurite e fuori commercio, e che rappresentano ancora oggi un'interessante lettura, ed un valido strumento di lavoro.

F. ARGNANI

IL RINASCIMENTO DELLE
CERAMICHE MAIOLICATE
IN FAENZA

2 Vol. f.to 24x34 - testo + 40 tav. a colori
ed. lusso rilegatura pelle L. 160.000

L. GRASSI:

TEORICI E STORIA
DELLA CRITICA D'ARTE

Vol. I: Dall'Antichità al '500
Vol. II: L'Età Moderna: il '600

GUIDONI: Il campo di Siena - GUIDONI-MARINO: Territorio e città
della Valdichiana - CALLEGARI: La legislazione sociale di Carlo Gracco -
HALPHEN: Etudes sur l'administration de Rome au moyen âge - MAR-
TINI: Lorenzo de' Medici - MORENI: Notizie storiche dei contorni di
Firenze - RICHA: Notizie storiche delle chiese fiorentine - REPETTI:
Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana - COZZO: Ingegneria
romana - SILVESTRELLI G.: Città, castelli e terre della regione romana.

Spedire se interessati a ricevere il nostro catalogo

Nome

Indirizzo

multigrafica editrice - 00152 roma - viale dei quattro venti, 52/a - tel. 5891496

KLEE TEORIA DELLA FORMA E DELLA FIGURAZIONE vol.1 STORIA NATURALE INFINITA vol.2

Da FELTRINELLI SERVIZIO VENDITE RATEALI
00186 Roma - Largo dei Ginnasi, 2 - Tel. 655726 - 6544868

LA NUOVA GENERAZIONE E LA BASSA DEMAGOGIA DELLA QUADRIENNALE

Il 16 novembre scorso si è svolto a SPAZIOARTE (Roma - Via Brunetti, 43) un dibattito su: "La Quadriennale e la mostra La Nuova Generazione". Vi hanno partecipato numerosi artisti, critici, sindacalisti e giornalisti. Alla fine è stata nominata una commissione che ha redatto il documento che pubblichiamo in questa stessa pagina.

Per ragioni di spazio non è possibile riferire il contenuto integrale degli interventi; abbiamo pensato perciò di pubblicare ampi stralci del dibattito, con particolare riferimento a quei punti in cui i problemi vengono ad assumere aspetti culturali e politici più generali.

Spazioarte - Con questo dibattito s'intende mettere in discussione, quella che è la quarta sezione della quadriennale. Sappiamo che un po' tutte le strutture espositive sono state messe in discussione e contestate... Oggi la Quadriennale cerca una forma di ammodernamento, con questa quarta sezione in cui presenta la generazione giovane dei pittori; essa ha introdotto nel regolamento tre articoli: il 7,8,9 sui quali prenderà spunto il dibattito di questa sera. Questi articoli che vorrebbero essere degli articoli democratici, vorrei leggerli, perché forse non tutti ne sono a conoscenza. L'articolo 7 dice: "La Giuria sarà composta di otto membri: due pittori, due scultori, due operatori estetici, due Esperti dell'arte e della ricerca estetica". L'articolo 8 dice: "La Giuria è eletta dagli Artisti e dagli Operatori estetici che avranno fatto pervenire le proprie opere o i propri progetti entro i limiti fissati dal precedente art. 6 e che ricevano l'apposita scheda di votazione dalla segreteria della quadriennale. Essi la restituiranno alla Segreteria stessa entro e non oltre il giorno 3 Febbraio 1975. Osservando tutte le clausole indicate in calce alla scheda medesima. Le schede di votazione che pervenissero dopo tale termine, non potranno essere scrutinate". L'articolo 9 dice: "Saranno eletti membri della Giuria i due pittori, i due scultori, i due operatori estetici e i due esperti che avranno ricevuto il maggior numero di voti secondo le operazioni di scrutinio che avverranno presso la presidenza della quadriennale alla presenza di un notaio di Roma".

Ora questi articoli, che sembrano tanto democratici, da più parti sono stati indicati invece come un grosso pericolo, il pericolo di vedere elette le persone che più sono dentro negli intralazzi, nelle cosche e magari proprio quegli esponenti dei vari giornali o riviste che pubblicano articoli e servizi a pagamento e cose varie e che quindi hanno un grosso, un larghissimo pubblico e che potrebbero far scambio degli articoli con il voto ecc. Questo è un pericolo che è stato additato da diverse parti. E diciamo stasera dovremmo vedere un po' insieme che cosa pensiamo di questi articoli e un po' ridiscutere anche tutta la quadriennale...

Mattone - Alcune sere fa, alla Casa della Cultura, dove appunto si dibatteva sulle istituzioni culturali romane, ho sentito confermata dall'intervento appassionato di uno dei partecipanti una convinzione che condivido in merito alla significativa situazione di quanti lavorano nei diversi settori dell'attività culturale; è stata denunciata una situazione per cui, pur essendoci in Roma notevoli fermenti culturali nuovi, in posizioni direi d'avanguardia, questi lavorano in condizioni di isolamento; isolamento che ha indubbi effetti negativi e che agisce a due diversi livelli; ora, anche per l'artificialità con la quale si sono innalzate delle barriere di tendenza e per il clima di contrapposizione che si è determinato, non è assolutamente facilitato il cambio di idee ed il confronto diretto tra i singoli operatori o i gruppi di lavoro che compiono queste ricerche, con effetto deleterio nei riguardi di una possibile accelerazione dei processi di maturazione e di chiarimento interni a questi operatori culturali; ad un altro livello si deve constatare quanto questi tentativi e queste ricerche siano poco diffuse essendo di fatto portate a conoscenza di settori limitatissimi di pubblico. Io credo che chiunque abbia modo di girare le gallerie romane, che tra l'altro non necessariamente costituiscono il luogo di approdo abituale di queste esperienze, abbia l'opportunità di constatare come in fondo i visitatori di esse siano sempre gli stessi, al limite quasi catalogabili uno per uno in categorie precise, in relazione alla tendenza cui si è ancorata la galleria di turno ed alla veste che essa si è data.

Se ho fatto riferimento alle gallerie private l'ho fatto per chiarire come non ci si possa aspettare da queste una funzione sostitutiva di quanto è carente nelle istituzioni pubbliche; per diversi motivi: uno che appare con evidenza è costituito dal fatto che gli

interessi culturali delle gallerie private sono di regola incondizionatamente subordinati a quelli economici, e molti operatori tra di noi avranno amaramente constatato quanto ciò abbia la tendenza a divenire in certa misura condizionante per il nostro lavoro e quanto l'egemonia dei galleristi e di parte della critica pesi in funzione delle scelte; in secondo luogo mi pare incontrovertibile la funzione didattica e la capacità di un maggior respiro di un organismo pubblico, naturalmente ove questo abbia modo e volontà di funzionare adeguatamente. Quindi la via è quella di costringere questi organismi pubblici a funzionare.

Mori - Io faccio parte del comitato direttivo nazionale della federazione artisti, e naturalmente non posso parlare a nome della federazione che oltre tutto è di fronte ad un congresso e sarà difficile che la segreteria nazionale in questa situazione possa dare una sua posizione ufficiale, comunque già noi del sindacato romano ci siamo riuniti, abbiamo presentato un documento. La quadriennale nasce come una esigenza per gli artisti (così come le altre mostre) di avere un contatto col pubblico, col fruitore, appunto in mancanza del mecenatismo privato. E' la struttura espositiva in crisi? Questo dobbiamo domandarci. E' evidente che è in crisi la struttura espositiva, così come è in crisi l'arte, è in crisi la funzione del prodotto artistico, è in crisi l'identità dell'artista, è in crisi il linguaggio... E' evidente che a questo punto noi abbiamo un campo, un settore limitato su cui agire: la quadriennale romana. Però dobbiamo tener conto di questo retroterra. Qual'è la posizione che la federazione artisti ha sempre portato avanti in questi anni, così come ha fatto per la biennale di Venezia? La riforma dello statuto... Adesso si propone una contro-quadriennale. Sì, è evidente che una struttura parallela se può, può dare una spallata, però quello che mi pone sempre tanti dubbi è che noi siamo pronti a criticare le strutture pubbliche e non tentiamo di trasformarle. Le strutture mercantili restano in piedi e nessuno le tocca. Lo stesso sindacato degli artisti non si pone come controparte, magari ipotetica, al mercante, ma rifugge da questo perché l'artista si sa, il produttore che si serve di questi mezzi artistici, si sente debole di fronte all'unico possibile intermediario con il grosso pubblico che è il mercante. Perciò, secondo me, quando pensiamo al problema quadriennale, dobbiamo essere realistici, non fare fughe in avanti pensando di distruggere cose che si possono cambiare, perché negli spazi vuoti che si creano ci sono sempre forze vive, e in questo caso è il mercato, perché in una società come questa il mercato è l'unica forza viva, efficiente. Dobbiamo dirlo, noi che siamo di sinistra, in questi spazi vuoti sicuramente prima di noi sarebbe pronto a precipitarsi il mercato. Vedete Contemporanea, per esempio.

Guglielmotti - Si sta cambiando qualche cosa, cioè vogliono fare una democratizzazione, invitare i giovani fino a 35 anni ed eleggere le giurie per fare una cosa diversa da come si è stata fatta prima. Io dico che comunque facciano fanno sempre delle cose sbagliate, perché noi siamo in una situazione sbagliata, non possiamo democratizzare un ente quando siamo in uno stato non democratico, la nostra democrazia è una falsa democrazia, non è una vera democrazia, quindi noi se possiamo fare qualche cosa è ignorare questa istituzione della quadriennale, non parteciparvi, perché comunque vi partecipiamo noi alimenteremo sempre tutte quelle che sono le nefandezze di questo sistema, quindi è chiaro che avremo di nuovo le clientele, i voti comprati in vario modo... Perciò per me anche questa trovata della pseudo democratizzazione del voto dal basso per eleggere la giuria è addirittura aberrante. L'atteggiamento unico, ripeto, per me è questo: rifiutare le istituzioni, perché da queste non potrà mai venire niente, se siamo convinti che viviamo in uno stato che di democratico non ha niente; è un regime autoritario che ormai da 30 anni ce lo abbiamo sul gozzo e non riusciamo a scostarlo da noi.

Spazioarte - Però questo non potrebbe essere una soluzione, diciamo individuale, che favorisce poi tante altre mafie, e lascia il potere agli altri?

Guglielmotti - Ho detto: facciamo qualche altra cosa, è chiaro che non bisogna solamente starsene alla finestra e non partecipare. La prima cosa è non partecipare, la prima cosa è rifiutare, la seconda è fare qualche cosa, cioè praticamente confrontarsi, anche in altri posti: le fabbriche, le scuole, i circoli, le gallerie come SPAZIOARTE, in questi posti dove



tutti quanti possono confrontare il loro lavoro, parlarne, discuterne, al di fuori di quelli che sono i canoni del sistema.

Montana - Solo in parte sono d'accordo con l'amico Guglielmotti, sì, bisogna rifiutare le istituzioni, ma a mio avviso non basta. Rifiutare le istituzioni sarebbe la cosa migliore, qualora queste istituzioni non fossero utilizzate dagli altri, cioè dal potere. Io penso che un'azione più intelligente, potrebbe essere quella di fare un'azione al di là delle istituzioni e contemporaneamente svuotare le istituzioni dall'interno, cioè sottrarle alle forze del potere. Non si può lasciare un ampio campo, pagato tra l'altro dalla collettività, e quindi dai lavoratori, lasciarlo utilizzare dalle stesse forze nemiche dei lavoratori.

A questo punto penso che un'azione coerente e intelligente potrebbe essere quella di opporsi, con la lotta, a questo tipo d'istituzione e a questo tipo di rapporto che si è creato, per esempio, all'interno della quadriennale. Quando la quadriennale propone un certo tipo di mostra, come quella che ci viene proposta attraverso un discutibilissimo regolamento, evidentemente si fa una chiara operazione politica. Che significa introdurre la democrazia e l'elezione all'interno della categoria dei pittori? Significa illudere l'artista di essere parte cosciente, parte attiva in un organismo, in un'istituzione che democratica non è.

Anzitutto, vorrei chiedere ai dirigenti della quadriennale, perché essi stessi non applicano al loro interno, nei loro organismi, questo tipo di democrazia che vorrebbero offrire agli altri? Chi ha eletto per esempio il presidente della quadriennale? Chi ha eletto il segretario generale? Ora, a me sembra ovvio che con questa operazione si voglia innanzitutto collegare una vasta parte di elettorato del campo culturale, come sono gli artisti, soprattutto i giovani artisti, a un certo carro politico, e noi sappiamo che questo carro politico si chiama democrazia cristiana.

La democrazia cristiana vuole, con questa azione, recuperare quelle forze che tende a contendere al partito comunista. Il partito comunista ovviamente fa una politica molto più intelligente nei confronti della cultura, nei confronti degli artisti. Una politica che tra l'altro tiene conto dei valori della cultura; la democrazia cristiana non ha questa esigenza culturale e fa della paracultura, o meglio della sottocultura. Vuole cioè far credere che il valore artistico possa essere determinato da una scheda, e questo è assurdo, è qualunquistico. A questo punto, una risposta coerente deve essere la lotta politica da parte degli artisti. Non evadere, non rinunciare, ma porre la questione politica, andare fino in fondo, chiedersi perché oggi si fa questa mostra. Gli artisti, cioè, debbono capire fino in fondo perché un'istituzione manovrata dal potere (e dal potere democristiano) viene oggi offerta agli artisti affinché gli stessi artisti rafforzino questo potere. Quindi il discorso è politico.

Non basta trasferire la sede delle nostre attività al di fuori, bisogna che questo trasferimento delle attività culturali degli artisti in opposizione al potere e al sistema sia, diciamo, collegato ad un'azione all'interno dell'istituzione stessa.

Certo, non bisogna partecipare a questa mostra e a questo tipo di elezione. Bisogna però fare anche un'azione per denunciare la situazione ed intervenire attivamente, occupare per esempio la quadriennale. Dato che la collettività, dato che i lavoratori pagano questa quadriennale, è bene che questa istituzione sia conquistata dagli artisti che hanno comuni interessi con le forze che si oppongono al sistema sociale vigente e cioè con i lavoratori.

Guglielmotti - Gli artisti, però, che dovrebbero fare questo discorso, se ne fregano altamente...

Calabresi — D'accordo, ma dobbiamo cominciare a farlo, questo discorso. Pensiamo che ci saranno degli artisti di buona volontà, che pensino che sia utile discutere.

Montana — Mi sembra che tu Guglielmotti hai un nero pessimismo nei confronti degli artisti. Certo, questo pessimismo è in parte giustificabile, perché gli artisti, fino ad ora, non hanno dato grandi prove di azione politica coerentemente rivoluzionaria. A questo punto però vorrei aggiungere che l'uomo è anche un campo problematico d'interventi. Nella coscienza dell'uomo avvengono contraddizioni, lacerazioni, sollecitazioni, da parte del mondo esterno. Il potere esercita sull'uomo e quindi sugli artisti, che sono uomini, un'azione coercitiva, un'azione deleteria. Ma perché non dobbiamo pensare che l'artista, al pari degli altri uomini, possa riscattarsi in una lotta comune a fianco dei lavoratori? Non bisogna indulgere all'ottimismo ma avere un sereno realismo. Penso che gli artisti sottratti alle lusinghe del loro privilegio (perché si tratta di un privilegio) possano coesistere nella lotta a fianco degli operai.

Non neghiamo, non dobbiamo negarcelo che gli artisti sono dei privilegiati. E' finito il tempo dell'artista arrabbiato, dannato, l'artista che doveva morire prima di essere riconosciuto dalla storia. Penso per esempio a Modigliani e ad altri. Oggi l'artista o è un professore di disegno in qualche istituto, o è impiegato o ha sposato una donna ricca, una americana per esempio. Ebbene, non esiste più il tipo di artista povero, affamato, romantico, esiste un altro tipo di artista, che appartiene a un ceto, ad un determinato ceto sociale.

Guglielmotti — Borghese.

Montana — Anche noi siamo borghesi, caro Guglielmotti, anche l'operaio di questa società sistemica borghese è al limite borghese. Soltanto nelle situazioni storiche rivoluzionarie l'operaio, ugualmente all'artista, acquista coscienza rivoluzionaria. L'abbiamo visto durante la Rivoluzione d'Ottobre, quando l'operaio e l'artista lottavano fianco a fianco contro le forze reazionarie per edificare una società migliore, che doveva essere una società di operai e di artisti. Dobbiamo guardare alle situazioni storiche, come si presentano, non idealizzare un certo tipo di operaio o di artista che non esiste. Esistono l'operaio e l'artista, che operano obiettivamente in un certo tipo di società, e la società in cui viviamo è una società borghese. Occorre quindi che l'azione che viene fatta verso gli artisti sia un'azione di recupero; ma un'azione di recupero che possa far lievitare nella coscienza degli artisti quella capacità di riscatto che fino ad ora non hanno avuto, una possibilità d'intervento che gli è stata negata. Non bisogna cedere al pessimismo più nero, bisogna operare, operare con le forze che si hanno a disposizione, ma operare e non lasciare spazio, un largo spazio alle forze istituzionali, soprattutto a quelle forze istituzionali che sono realmente recuperabili, come certi organismi oligarchici, corporativi, legati mani e piedi al carro del potere. E l'attuale carro del potere sappiamo che è clericofascista e tecnocratico. Quindi una lotta di questo tipo va fatta tenendo conto dell'esigenza di una lotta politica più generale, che non è solo la lotta degli artisti per conquistare un posto alla quadriennale o alla biennale. Occorre tener conto di una lotta più generale che è la lotta della classe operaia in Italia.

Guglielmotti — Dovremmo lanciare un'appello, perché gli artisti si uniscano in questa lotta che tu hai così indicato. Si dico, ma quali artisti? Il mio pessimismo è dovuto al fatto che non ne conosco, hai capito? Non ne conosco più.

Mattone — D'altra parte chi ha cambiato la situazione in Italia, in altri momenti storici, non sono stati quelli che si sono arroccati sull'Aventino, ma sono stati quelli che sono scesi nelle piazze.

M. Mattei — Non è che io conto, comunque mi presento: sono Mario Mattei, sono un lavoratore, ma contemporaneamente dipingo e m'interesso di pittura. Sono d'accordo con l'amico Guglielmotti. La maggior parte dei pittori, oggi arrivati, ad un certo punto si mettono sul piedistallo, lo chiamo piedistallo, proprio perché loro tendono ad isolare i loro piedi da quelli che sono i problemi più drammatici, sociali. Specialmente oggi, e lo vediamo nelle fabbriche, nei cantieri dove migliaia di operai vanno in cassa integrazione. Io l'anno scorso ero in una mostra con degli amici, che erano poi lavoratori. Vi erano dei quadri esposti che erano abbastanza famosi, c'erano alcuni di Guttuso, alcuni di Monachesi e tanti altri. Per cui un operaio, mi fece questa domanda: ma perché tu mi porti in un posto dove ci sono dei segni che vengono pagati a suon di milioni, quando io con moglie e tre figli (diceva questo operaio), devo lavorarci un'intero anno per la stessa cifra che costa un quadro. Non solamente, ma questi pittori non sentono il mio problema, che è quello che quando vado al lavoro

la mattina sono tranquillo, perché magari per quella giornata si ha il pezzo di pane, ma quando è la sera non sono più tranquillo, perché non so se domani lavoro. Pertanto tu mi porti in un posto che non è il mio posto.

E' chiaro che io ho riflettuto e da quel giorno, scrissi alcune cose riguardo proprio l'arte contemporanea, cioè io invito qui gli artisti e tutti coloro che amano la cultura che bisogna fare qualcosa, e la prima cosa da fare è una contro-quadriennale... Chi espone a questa quadriennale è chiaro che all'indomani della chiusura della quadriennale, sarà un altro, "io ho fatto la quadriennale", lui non si pone più problemi sociali, di quello che è il contesto sociale dell'uomo, del lavoratore. Dove sono oggi questi artisti, questi pittori che un tempo gridavano di difendere i problemi sociali, la giustizia sociale del lavoratore, della donna, dei vecchi e di tanti altri uomini, dei contadini, dove stanno? Si sono messi tutti su un piedistallo. Allora io dico ai pittori: scendiamo da questo piedistallo mettiamoci a fianco del lavoratore e battiamoci insieme ad essi che combattono giorno per giorno, proprio in una situazione che oggi si sta facendo drammatica, veramente drammatica.

Parisi — Il problema della quadriennale è un problema di istituto, è un problema di struttura completamente sbagliato. Il fatto di aver deciso di fare una quadriennale dei giovani è aberrante e offensivo per gli artisti, non esiste un'arte infantile e un'arte adulta. Ma scusate avete riflettuto su questo problema? Noi stiamo discutendo di una cosa ridicola.

Montana — Che si fa.

Parisi — Che si fa e che non si deve fare. Abbiamo una quadriennale asilo infantile, una quadriennale scuola elementare, una quadriennale scuola media e poi via via dicendo. Riflettete su questo, non ho altro da dire, scusatemi, riflettete su questo.

S. Zevi — Io mi volevo ricollegare molto velocemente agli ultimi interventi fatti, soprattutto a quello di Montana che mi è sembrato da un punto di vista politico e anche culturale estremamente corretto, in cui si possono vedere sviluppi interessanti anche nel modo di operare, sia rispetto alla quadriennale sia rispetto, più in generale, al problema dell'arte, al problema culturale. Secondo me è sbagliato da un punto di vista politico emarginare, isolare la quadriennale e che ne so, fare a fianco, a 100 m. di distanza una controquadriennale, perché con questo sistema non si coglierebbe assolutamente la contraddizione che esiste all'interno del gruppo dirigente della quadriennale. Non è questione di fare una contro-mostra ecc. ecc. Bisogna intervenire all'interno di questa, far pressione da parte degli artisti, in modo da democratizzare, se vogliamo, questa struttura, però non attraverso schede elettorali o roba del genere, ma coinvolgendo tutte le masse popolari a questo problema. E' una cosa estremamente difficile. Si tratta cioè di una nuova funzione dell'operare di queste istituzioni pubbliche, attraverso per esempio il decentramento, decentramento nei quartieri con collegamenti con le lotte per la casa, le lotte per l'occupazione, perché questa è la contraddizione che la massa operaia vive in questi giorni; attraverso la partecipazione di elementi esterni che non siano soltanto addetti ai lavori, critici, artisti, ecc. Collegamenti con i sindacati che potrebbero dare una grossa apertura e dare degli sviluppi nuovi al problema culturale in genere. Cioè, quello che voglio dire è che gli artisti si debbano collegare in ogni modo con le lotte operaie, con quella che è la realtà dei problemi politico-economici della società capitalista in cui viviamo. Questo è il punto essenziale, solo attraverso questo modo di agire e di operare si può rendere socialmente comprensibile l'operato dell'artista. Bisogna coinvolgere quindi anche altri strati sociali e fare in modo che questo dibattito non resti soltanto in locali come questo in cui siamo sempre, ma portarci all'esterno, nelle situazioni di lotta, nelle fabbriche occupate...

I partecipanti alla assemblea indetta da SPAZIOARTE per esaminare e discutere la decisione presa dalla Quadriennale d'Arte di Roma di organizzare una sezione denominata "La Nuova Generazione".

DENUNCIANO la chiara manovra politica implicita nel regolamento della rassegna, improntato a scopi obiettivamente elettoralistici e di sottocultura, elaborato appositamente per questa sezione al fine di operare un'azione di recupero clientelare verso i giovani artisti;

DICHIARANO che la scelta dell'elemento giudicante in sede critica non può essere affidato al rapporto corporativo organizzato, né alla demagogia di un regolamento che sotto una parvenza pseudo-democratica, in realtà favorisce i vecchi e quelli di potere, mantenuti nei loro privilegi e nella loro qualunquista incompetenza, solo in virtù di operazioni di sottogoverno e del tuttora operante statuto fascista;

RIBADISCONO che il regolamento e soprattutto non solo discriminante ma anche e soprattutto umiliante per quegli artisti che, esclusi dalle precedenti sezioni, si vedono ora declassati a una assurda seconda categoria;

INVITANO pertanto gli artisti della cosiddetta "nuova generazione" A NON PARTECIPARE a una manifestazione che mentre li umilia sul piano artistico tende a manovrarli sul piano politico e clientelare; rilevano altresì l'esigenza di organizzarsi a serie di interventi alternativi di carattere unitario, non escluso quello di una eventuale occupazione della sede della Quadriennale di Roma, allo scopo di ottenere una gestione realmente democratica di tale istituzione, cominciando dall'abolizione del vecchio statuto fascista.

SPAZIOARTE

Periodico mensile

Anno I, Dicembre 1974 - N° 2

Distribuzione gratuita

Registr. N° 15688 del 20/11/1974

Direttore responsabile: Valerio Eletti

Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante

Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.

SPAZIOARTE

ARTE COME SOTTOGOVERNO

Intervista a Guido Montana

FIGURA OUT

Barletta, Forattini, Gal, Sinè, Tim, Wolinski

SCRITTE MURALI

Cutilli, Filippi, Petrucci con E. Crispolti

SPAZIO OPERATIVO PER UNA CULTURA ALTERNATIVA

V. Angelini, V. Cerutti, M. Corradini, R. Pedrazzoli, R. Scaluggia

SPAZIO COSTRUTTIVO

Pio Semproni

noi abbiamo diritto per la legge scritta da dire la nostra opinione su dei fatti. Siamo sotto la bonaria tutela della magistratura che pro tempore ci elargisce il permesso di dire qualche cosa e che quando lo desidera ce lo toglie. C'è da dire anche che il sistema assorbe tranquillamente tutto quanto possiamo pubblicare noi disegnatori politici, a parte la stizzosità di qualcuno. Pfeiffer mi raccontava d'aver fatto una cosa cattivissima su Nixon anni fà, ed era stata appena pubblicata che Nixon subito gli chiese l'originale, proprio come succede ora a Forattini. Al che, diceva Pfeiffer sarà meglio che torni a disegnare i piccoli casi privati delle coppie e non faccia più satira politica. Comunque, potremmo fare un disegno in cui ci poniamo la domanda: "Come mai dalla fine (o dalla cosiddetta fine) dello stato fascista sono passati trent'anni e questa legge sulla stampa è ancora in vigore?". La risposta può darla chiunque: "A chi esercita il potere attualmente in Italia conviene che questa legge esista ancora". Così noi disegnatori di satira politica siamo ancora nella condizione di bambinetti ai quali si può concedere di dire quello che vogliono fino a quando non gli si imporrà di smettere.

LE SCRITTE MURALI

incontro-dibattito svoltosi a Spazioarte con la partecipazione di Giancarlo Cutilli, Roberta Filippi, Renato Petrucci e coordinato da Enrico Crispolti.

Crispolti — il dibattito di questa sera su questa esperienza, la ricerca di un gruppo di giovani operatori estetici romani, è introdotto da me perché in un certo senso sono, non tanto il responsabile del loro lavoro, ma il responsabile in qualche modo che questo lavoro si sia sviluppato. E' bene dire innanzitutto come è nato. Questo lavoro è nato nell'ambito dell'Accademia di Belle Arti di Roma, quindi in una maniera abbastanza eterodossa, diciamo, rispetto a quello che abitualmente avviene nell'Accademia, tanto più che è stato utilizzato come tesi di diploma, e tesi fatta in gruppo, cioè non individuale, di storia dell'arte. Quando insegnavo qui all'Accademia ho cercato di lasciare l'iniziativa il più possibile aperta, nel senso appunto di responsabilizzare gli allievi su una ricerca che li interessasse realmente; questo si è tentato di fare anche prima della conclusione dei quattro anni e naturalmente arrivava al punto cruciale proprio nella definizione della ricerca per queste tesi di diploma. Nella elaborazione successiva di questa ricerca questi tre miei amici (anzi quattro originariamente) sono venuti a propormi appunto questo tipo di ricerca e io ho cercato di stimolarli a proseguire, approfondire, ne abbiamo discusso insieme e ne è nato un certo materiale che per la primissima volta è stato segnalato in una mostra di lavori extrascolastici di un gruppo di allievi, soprattutto miei, cioè quelli delle classi di scultura, in una mostra alla galleria "Il Grifo", nel 1973; da allora naturalmente il materiale impiegato per questa tesi di diploma, complessivamente abbastanza piccola, rispetto alla quantità di materiale rilevato dai nostri amici, era quella di approfondire questo lavoro e di dargli una conclusione un po' più solida che non quella della tesina di diploma, che poi finisce nel caso migliore nella biblioteca dell'Accademia e nessuno la vede più. E così è nata l'idea di farne un libro e di organizzare delle mostre, che sono state fatte nella Galleria d'Arte Moderna di Ferrara, di Arezzo in altre gallerie a Milano e a Napoli. Perché mi è interessata subito questa ricerca? Mi è interessata perché in fondo era un modo di lettura di un materiale visivo della città, in maniera radicalmente diversa dalla lettura, la tradizione, direi, di lettura, non tanto la lettura tradizionale, la tradizione di lettura dei graffiti, delle scritte murali. C'è un maestro in questo senso, Brassai, il quale ha letto i graffiti cittadini, di Parigi soprattutto, in maniera eccezionale, però li ha letti soprattutto come degli arabeschi, cioè cercando questo valore di segno elementare, di invenzione d'immagini ma in certo modo, prescindendo da questa urgenza comunicativa, che viceversa, precede di fatto la realizzazione di questi graffiti. Ecco: il punto di vista che i miei amici mi avevano proposto e che mi sembra sia venuto fuori molto chiaramente nell'elaborazione successiva, nell'elaborazione venuta fuori dal libro e in parte anche dal materiale; qui naturalmente la mostra del museo di Ferrara è presentata in maniera molto sintetica, soprattutto perché questa più che essere una mostra è una occasione per riprendere il discorso e svolgerlo nel dibattito che comincia ora. Il punto di vista nuovo è quello di avere una chiara consapevolezza di questa urgenza che presiede alla scrittura murale o al graffito; una urgenza veramente di una comunicazione alternativa alle comunicazioni condizionate nei vari modi, soprattutto nell'ambito della comunicazione murale pubblicitaria, cioè da certe necessità, regole, ed espressioni di carattere consumistico, questo era invece veramente un modo non soltanto di esprimersi, perché in senso idealistico sarebbe sempre un lavoro di fantasia, ma proprio di parlare, di gridare, di comunicare, quindi proprio momenti di rivolta, momenti di informazione, momenti diversi sia a livello collettivo, sia a livello individualistico, in una maniera non condizionata, in una maniera alternativa. Questo è il punto centrale che mi è sembrato molto interessante in questo tipo di ricerca, fin dall'inizio. Così ne è venuto fuori qualcosa di molto originale, del resto le risposte che ci sono state, di interesse, sono state sempre molto notevoli, molto adeguate. Adesso, ad una certa distanza, come accennato in quel foglio che sta lì, mi sembra che questo libro di esperienza si possa anche inquadrare in un discorso un po' più ampio, cioè in un discorso che in un certo senso non si limiti soltanto ad una sorta di analisi di una categoria, sia pure una categoria alternativa a certi linguaggi condizionati, a certe forme di comunicazione condizionata, ma possa, in fondo, rientrare in un discorso più ampio, non solo di certe tecniche povere, perché in verità la scrittura murale è una tecnica elementare, ma anche forse di questa sorta di risposta di base che un operatore estetico, al di là delle necessità stesse di quelli che scrivono sui muri, che ovviamente non sono operatori estetici; deve in qualche modo provocare, deve impegnarsi a provocare, deve impegnarsi ad attendere. In questo quadro più ampio, questo tipo di operazione è provvisoriamente conclusa, perché loro stessi o altri potrebbero svilupparla, e si può sviluppare anche al di là della situazione romana che qui è rappresentata, più che per una analisi a tappeto per una analisi del campione direi.

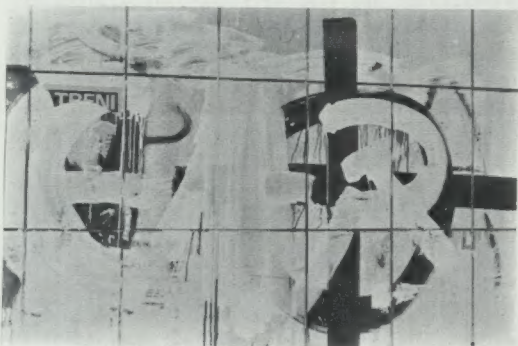
A conclusione di questa apertura al dibattito, di questa piccola informazione iniziale sulla origine di questa ricerca, vorrei sottolineare, appunto, come si inquadrano in un discorso più ampio quanto mai attuale; attuale, perché spiazza un po' l'ottica del gioco delle

tendenze. Praticamente noi, ampliando il piano dei rapporti, il piano dell'utenza, della comunicazione estetica, possiamo provocare qualche apertura che indubbiamente è superiore all'apertura di un dato nuovo di linguaggio, che ripercorra le tappe di carattere elitario tradizionale, può effettivamente avere. Adesso io vorrei passare la parola forse a Petrucci, o a Roberta Filippi, o a Cutilli, chi vuole cominciare.

Cutilli — la nostra ricerca è partita con una analisi ben distinta tra le varie zone, ci sono due richiami precisi, borgate e zone centrali, Monteverde, Appio, Tuscolano ecc.; questo punto di contrapposizione tra queste due situazioni, tra la situazione cioè, di borgata e quella delle zone centrali, è stata vista come un tipo di analisi di classe, prendendo come elemento la scritta murale, che diventa il valore con il quale si può impostare questa analisi...

Spazioarte — vorrei fare una domanda: lui ci ha descritto un po' quello che è l'analisi di questo lavoro collettivo, ora vorrei sapere, tanto più che sono state fatte altre mostre, altri dibattiti ed altri incontri, in tanti altri posti anche al di fuori di Roma, a questo punto sembra particolarmente interessante vedere di arrivare alle conclusioni, vedere quali sono i risultati di questa ricerca, parlarci un po' di quello che può aver detto ai lettori del libro, o a chi ha visto queste mostre, il vostro lavoro e anche che cosa ha fatto maturare in voi; a cosa è servito.

Filippi — è servito molto anche a noi, in primo luogo per avere maggior coscienza della struttura urbanistica che ci circonda, per recuperare certe visualizzazioni di comunicazione alternativa che sono queste scritte; con questa mostra itinerante ci siamo trovati anche in altre città dove ci sono stati dei dibattiti sorti abbastanza spontaneamente e la gente che ci poneva delle domande, si poteva rendere conto che attraverso questa situazione reale dei vari quartieri, ne risultava una attualità problematica della città di Roma, anche se in modo forzatamente frammentario, nonostante l'abbondanza del materiale. Nel corso del nostro lavoro sono venuti fuori moltissimi altri argomenti di analisi



si e di ricerca che purtroppo abbiamo dovuto solo sfiorare per ragioni contingenti: abbiamo però l'intenzione di andare avanti con questa metodologia di ricerca, ampliando e riprendendo questi momenti che si erano posti in luce, questo non è stato che un primo passo.

Spazioarte — come si può vedere dalle fotografie, di fronte a scritte a carattere organizzato, per lo più politicamente, ci sono scritte individualistiche ed evasive, che rispecchiano, queste ultime, quasi il grido di ribellione, forse qui sterile, dell'individuo anonimo ed alienato nella megalopoli spersonalizzante, il quale tenta così il suo recupero, una sua affermazione attraverso il muro, data la mancanza di disponibilità dei mezzi di comunicazione che non sono sufficienti...

Filippi — non saranno mai sufficienti, soprattutto perché non sono mezzi di comunicazione, ma di informazione che viene dall'alto, imposta da chi li gestisce; c'è solo il telefono quale mezzo di comunicazione, perché la radio, il cinema e peggio, la televisione, impongono una informazione di tipo verticale e non intercomunicante tra la massa, che non ha alcuna possibilità di partecipazione e di critica; una risultanza di questa analisi, forse in definitiva la più importante, è l'urgenza di una appropriazione dei mezzi di cosiddetta comunicazione infatti abbiamo purtroppo constatato come la gente si debba accontentare di ciò che gli offre un tessuto urbano, quali possono essere i muri, le tabelle stradali, ecc.: per potersi esprimere, per poter comunicare. Nella struttura urbana della città si visualizzano queste comunicazioni alternative e clandestine: clandestine per vari motivi, uno perché il comune punisce chi scrive e fa cancellare subito queste scritte poi perché specialmente nel centro, esiste, e si rileva da una analisi delle scritte murali, appunto, una battaglia ideologica tra fascisti e comunisti, portata avanti a colpi di pennello o spray, ora con satira feroce, ora con annullamenti totali, ora con ribaltamento di significati; nelle borgate, per le componenti sociali stesse, che sono più omogenee, si instaura quasi una vigilanza di quartiere, e alcune scritte non hanno motivo di essere cancellate, per cui se ne trovano alcune intatte da anni. Abbiamo esaminato queste scritte dal punto di vista

sociale, politico, urbanistico, psicologico, estetico, dato che questo in fondo è il nostro lavoro, senza però, come appunto diceva Giancarlo, volere solo la bella fotografia, o dissertare su similitudini di alcune scritte prevalentemente segniche e materiche, con le opere di vari artisti informali; lo abbiamo inteso come un lavoro in primo luogo di documentazione, in fondo abbiamo fatto tutto da noi, sviluppo stampa ecc.

Cutilli — sì, abbiamo usato la fotografia, più che altro come mezzo; è stato utile come è stata vissuta questa esperienza, cioè vedere la città cambiare attraverso le varie situazioni di zona, risultanti da una analisi delle scritte come fatto dinamico.

Filippi — queste scritte, però, dopo un primo momento dinamico, vengono riassorbite nella struttura urbana, dove nessuno le considera, e rimangono un elemento statico.

Spazioarte — anche io vedo la scritta murale quale forse unica possibilità, in due direzioni, di comunicazione e non di informazione; mi viene però un dubbio, è veramente una via di comunicazione? In questo senso: chi usa la scritta murale sono solo determinate persone ma è un discorso che implica l'attenzione della massa solo come spettatrice, come succede con gli altri mass-media, cioè il messaggio verrà da altri gruppi che non sono la televisione, la radio, ecc., ma che potrebbero essere per esempio gruppi di stampa alternativa; ciò c'è veramente differenza tra, per esempio la stampa di controinformazione e queste scritte murali, se togli le scritte murali a carattere individuale, come quelle dei bambini, o quell'io graffito.

Crispolti — c'è un margine condizionato anche in questo linguaggio alternativo, poi c'è un margine invece di libertà assoluta in un certo senso. Si sono trovate scritte organizzate a fini comunicativi e altre individualistiche ed evasive da una realtà, non è che la scritta sia di per sé alternativa, cioè può essere alternativa, ma anche condizionante entro certi limiti.

Mercuri — ci sono, in questa ricerca, due concetti, di cui il primo è questo della comunicazione alternativa; è indubbio che in gran parte la scritta murale nasce per un gesto, il quale deriva da una necessità espressiva immediata, questa immediatezza diventa molto maggiore là dove noi siamo in un certo ambiente sociologico, e diventa in questo caso il solo modo per poter dare una immagine, quindi di esprimere la propria condizione umana. Questa non è ancora però comunicazione alternativa, cioè questo è un livello di necessità che lascia affiorare la possibilità di una espressione linguistica diversa; cioè nella lingua, nel linguaggio codificato, interviene un elemento che ne distrae e altera il modulo espressivo tradizionale; è questo che credo sia il discorso più importante che è stato fatto in questa ricerca, con questa analisi, come avete ricostruito anche queste immagini affiancandole, perché qui c'è un metodo, c'è una analisi, e poi un modo di riproporre queste immagini che non è come voi visivamente le avete fotografate. Nasce poi un discorso ed è quello di vedere, come anche nel momento in cui uno è impegnato ad un livello espressivo di sé, agiscono i meccanismi di un condizionamento profondo ed inconscio, e come potenzialmente espressivo e come tentativo di forzare il linguaggio.

Il problema è quello dei rapporti tra il linguaggio delle classi storicamente subalterne e la classe invece che gestisce il potere, e che agisce in primo luogo in modo da condizionarne la capacità di diventare cultura.

Carrino — il dibattito è stato ampiamente esaurito su quello che sono i contenuti del lavoro, bisognerebbe puntualizzare su quella che è la forma stessa, i perché del lavoro: io vorrei ricondurre il discorso a quello che è lo specifico del fare arte, la sua funzione, e l'allaccio per la didattica è rilevare che questo lavoro nasce da un gruppo di studenti della Accademia di belle arti di Roma, ed è importante perché, nonostante come siano costituite le accademie d'arte in Italia, questi studenti riescono a concepire l'idea dell'arte come strumento, e addirittura fanno una indagine sulla ideologia come contenuto stesso della ricerca: quindi il concetto dell'arte si sposta dalla tradizione dell'oggetto, ad un comportamento che non è comportamento estetico, ma comportamento sociale.

Il fatto importante è che qui l'arte è comunicazione di una ideologia per una lotta sociale e politica; altro fatto importante è che questa ricerca è nata nell'ambito dell'accademia di belle arti di Roma; (cattedra di pittura e scultura tradizionaliste e cattedre di storia dell'arte come produttrici di operazioni di interventi nella società). In questo caso la didattica nella società è intesa come comunicazione di impegno sociale, coscienza artistica e lotta per la trasformazione della società.

Qui, a differenza della mostra di Guttuso, dove si crede di fare la politica con l'arte, invece si fa l'arte con la politica, qui l'arte diventa veramente strumento incidente nel contesto sociale.

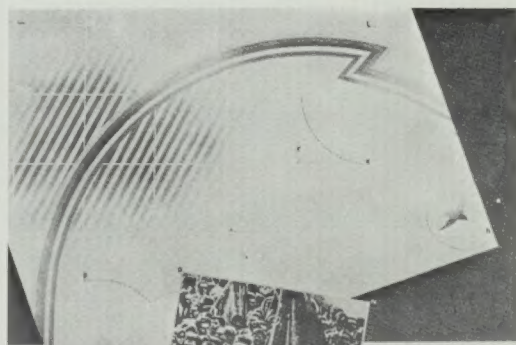
Crispolti — in questo senso mi sembra importante perché in fondo i loro risultati sono soprattutto validi sul piano sociologico; in questo modo non solo si è realizzata una possibilità di intervento con i mezzi della cultura artistica al di fuori del campo dell'arte, ma l'arte è qui un sistema di analisi e di critica per un intervento nella società.

SPAZIO OPERATIVO PER UNA CULTURA ALTERNATIVA

di V. Angelini, V. Cerutti, M. Corradini, R. Pedrozzi, R. Scaluggia.

E' indispensabile premettere, a quanto segue, una precisazione che meglio ne permetterà la comprensione della relatività della proposta, che si riscatta nella coscienza del suo essere relativo. Tale relatività consiste appunto nel fatto che la proposta va a collocarsi non tanto nella specificità della cultura quanto nello spazio della mediazione culturale e perciò essa stessa diventa strumento mediativo, alternativo alla strumentalizzazione che chi ha gestito e gestisce il potere ha sempre fatto della cultura. Avere chiaro lo spazio operativo e l'incisività che è possibile avere in esso, in rapporto alla forza degli strumenti utilizzati, è fondamentale, così come lo è la chiarezza di collocazione che nel caso specifico è una collocazione di tendenza quindi già in contrasto con quel concetto di "cultura unica" al quale ci si rimanda che, in quanto "unica", è sintesi del prodotto della esperienza del vivere collettivo, quindi un fatto oggettivo al di sopra delle divisioni e delle manipolazioni sociali.

Pertanto volendo intervenire con una operazione visiva nel settore artistico, oggi è indispensabile essere a conoscenza di tutto o di almeno gran parte dello sviluppo della cultura borghese. In particolare non possono essere ignorati i settori della sociologia, antropologia e ideologia. La cultura borghese infatti agisce sulla massa attraverso una infinita serie di canali che fanno leva sugli aspetti etno-antropologici, le cui scienze sino ad oggi sono state appannaggio dell'ideologia dominante e strumento del sistema. E' fondamentale pertanto, in quanto strumento basilare del lavoro, l'analisi dei processi di trasformazione culturale e sociale, la conoscenza dei meccanismi di acculturazione attraverso i quali la massa viene inglobata secondo gli interessi di chi detiene il potere. In altre parole, l'analisi e la conoscenza dei problemi di trasformazione sociale e di acquisizione di nuovi valori storico-sociali daranno come risultato un metodo d'intervento anche nel settore artistico che, tenuto conto dei rapporti di forza e d'incidenza, in questa



V. Angelini

fase non può non essere controinformativo.

In questa fase dello sviluppo della ricerca estetica, la borghesia* basa la comunicazione per immagini non tanto sui contenuti narrativi dell'immagine quanto sui contenuti impliciti nella forma intesa come modello comportamentale, cioè la forma concepita come strumento espressivo di valori culturali sia nel suo aspetto segnico che cromatico. Il problema che si pone pertanto, partendo da presupposti antitetici a quelli borghesi, è quello di rompere gli schemi estetici imposti dalla borghesia

ed anche quello di rovesciare i contenuti impliciti nella percezione visiva del colore, della forma e del segno, sostituendoli con i contenuti e i valori propri delle tesi e della parte sostenuti. In altre parole, il problema per una cultura artistica alternativa, di classe, non è quello di narrare cose e fatti inerenti alla storia dei lavoratori o raffiguranti quelli con un linguaggio stilisticamente esprimente valori culturali borghesi; sarà invece l'utilizzazione del concetto di fondo dell'estetica dominante, rovesciandone i contenuti e sostituendoli con quelli della propria classe. Il problema quindi non va individuato nel creare un'iconografia di classe secondo la tradizione storica strettamente legata alla emancipazione delle classi. Questa prassi ripeterebbe nella sua intima sostanza un comportamento tipico di chi fino ad oggi ha detenuto il potere e averrebbe un processo di acculturazione, destinato alla fagocitazione e non alla emancipazione. D'altra parte se è pur vero che il proletariato non è abituato per tradizione storica a curarsi dell'arte figurativa, per cui non è del tutto inesatta la tesi che lo vuole improduttivo nel settore artistico — lo stesso concetto di estetica artistica non è stato prodotto dal popolo nè, se non in rari casi, diretto ad esso — ciò però non ci autorizza a pensare che il popolo non abbia mai prodotto valori culturali, o meglio non abbia contribuito alla formazione di valori culturali dandone una indicazione mediativa (alternativa a quella applicata da chi detiene il potere) che riguarda in modo diretto la struttura sociale e i rapporti fra gli individui, ponendosi in netto-contrasto con la concezione borghese dell'essere e del suo realizzarsi. Per quanto riguarda invece la "Cultura" comunemente detta, rientrante nella sfera della sovrastruttura, il problema si fa più complesso e la suddivisione politica per classi non è più utile in quanto le cose vanno considerate sotto il profilo sociologico e antropologico anziché politico. E' necessario conoscere le cause e le origini del concetto di Potere, il modo in cui a livello di massa si è vissuto o si vive questo rapporto, quindi il tipo di scambio che viene a stabilirsi tra chi gestisce e chi subisce questo potere.

Per rimanere nello specifico della questione culturale, la situazione pone nei termini di rapporto fra potere e operatore culturale, al quale viene delegata la elaborazione dei concetti utili al potere stesso. I concetti (prodotti




V. Cerutti

*La miracolosa medicina
il vaccino per tutti
il nuovo stregone del tempo
in un medioevo presente:
evo di mezzo
di cui sappiamo il primo termine
ma ignoriamo il secondo,
e non sta in mezzo a niente
alla nostra stupidità
da una parte — dall'altra,
la pietra filosofale
o il flacone d'acqua zuccherata
espressa in formule chimiche
come un detersivo
biodegradabile
in questa bio-sfera medievale
che appiattisce il mondo
e i fratelli Vivaldi sono piombati
giù dal precipizio squadrato
che frana sul Belice
o nel trapanese
per volontà della strega cattiva.
Sissignori!
e la nostra attitudine
al fatalismo mistico
(dio lo vuole)
siamo tutti Eremita
senza Gerusalemme da salvare,
o un tozzo di pane
al suo posto,
ma crediamo
fermamente crediamo
e non importa
neppure
"che cosa"
sicuri di avere
una Gerusalemme vicina
per riempire il mare di zolle
e giungere ancora
(Ulisse non muore)
ai confini del mondo*

M. Corradini

Ottobre 1974

MULTIGRAFICA EDITRICE



Curia in particolare la riedizione di opere di Storia, Arte e Letteratura esaurite e fuori commercio, e che rappresentano ancora oggi un'interessante lettura, ed un valido strumento di lavoro.

F. ARGNANI
IL RINASCIMENTO DELLE CERAMICHE MAIOLICATE IN FAENZA

2 Vol. f.to 24x34 - testo + 40 tav. a colori ed. lusso rilegatura pelle L. 160.000

L. GRASSI:
TEORICI E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

Vol. I: Dall'Antichità al '500
Vol. II: L'Età Moderna: il '600

GUIDONI: Il campo di Siena - GUIDONI-MARINO: Territorio e città della Valdichiana - CALLEGARI: La legislazione sociale di Carlo Graczo - HALPHEN: Etudes sur l'administration de Rome au moyen âge - MARTINI: Lorenzino de' Medici - MORENI: Notizie storiche dei contorni di Firenze - RICHA: Notizie storiche delle chiese fiorentine - REPETTI: Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana - COZZO: Ingegneria romana - SILVESTRELLI G.: Città, castelli e terre della regione romana.

Spedite se interessati a ricevere il nostro catalogo

Nome _____

Indirizzo _____

multigrafica editrice - 00152 roma - viale dei quattro venti, 52/a - tel. 5891496

INCOART '75

Dal 29 marzo al 6 aprile SPAZIOARTE parteciperà alla Mostra INCOART '75 che si terrà nell'area espositiva della Fiera di Roma. Che significato ha questa manifestazione?

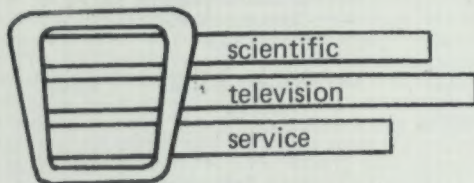
Perché SPAZIOARTE ha aderito? Che cosa presenterà?

I nostri dubbi, prima di accettare l'invito sono stati molti: abbiamo infatti voluto prima avere notizie più precise sui partecipanti e sulla natura della manifestazione. Ci siamo resi conto che INCOART '75 è senz'altro impostato come un grosso affare commerciale, ma è anche l'occasione d'incontro delle maggiori gallerie italiane con quelle estere (ed anche tra gallerie italiane di diverse città).

Dovevamo rifiutare perché si tratta anche di un'operazione commerciale? No, perché c'è tipo e tipo di commercio: quando non si vende fumo e sottocultura il commercio è occasione di allargamento dei propri orizzonti conoscitivi.

Possiamo quindi dire che nel complesso INCOART '75 ci sembra un fatto positivo: il commercio d'arte italiano, chiuso nel suo provincialismo e relegato nei compartimenti stagni delle "specializzazioni di corrente", avrà un luogo di incontro e di scambio d'idee che, se pur inizialmente di natura commerciale, siamo sicuri darà dei grossi frutti con il passare del tempo, se si saprà tendere ad operazioni di tipo culturale. E' per incoraggiare (se pur con il nostro minimo apporto) questa tendenza ad una tale ottica che abbiamo aderito a questa manifestazione che assumerà un valore di guida tra le gallerie d'arte pubbliche e private italiane: è bene quindi che fin dall'inizio partecipino i gruppi più impegnati culturalmente per far propria un'occasione che non deve assolutamente cadere nel puramente commerciale. Presenteremo alcune iniziative già sviluppate a SPAZIOARTE (o comunque già programmate per l'immediato futuro): le opere di quattro operatori estetici che propongono ciascuno la propria scelta di linguaggio, e due interventi che spostano il discorso su mezzi di ricerca visiva non propriamente pittorica. Mostriamo inoltre i dibattiti che abbiamo registrato su videotape nel corso della stagione, oltre al filmato di teatro immagine che ci porta sui binari della interdisciplinarietà come cultura nuova, non più imbrigliata nella suddivisione in categorie canoniche e ben distinte, della ormai morta cultura borghese. Presenteremo quindi anche uno spettacolo teatrale dal vivo per un paio di serate, (quel teatro d'avanguardia che troppa gente si ostina a rifiutare solo perché non ha mai avuto l'occasione di conoscerlo). Gli organizzatori infine ci metteranno a disposizione il salone delle conferenze per presentare il nostro programma di lavoro e rendere nota la nostra proposta alternativa agli operatori culturali interessati.

l'assistenza tecnica per il videotape è fornita dalla:



via s. gherardi, 100 - roma - tel. 5588953

SPAZIO COSTRUTTIVO Pio Semproni

Non essendo stato possibile effettuare il dibattito per l'impossibilità dell'artista di presentarsi, riportiamo di seguito uno stralcio della presentazione alla Mostra fatta da G. Montana.

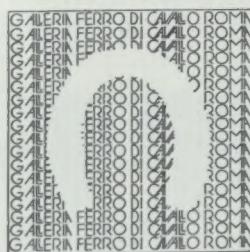
L'operazione estetica di Pio Semproni si basa sui rapporti di quantità: di spazio, di segno, di colore. Il rapporto quantitativo è stabilito da una misurazione matematica, che tiene conto dei molteplici fattori d'incidenza del campo della percezione. Da quantità geometricamente ridotte, si ottiene a volte un impatto visivo più intenso. Lo stesso può avvenire col colore: la struttura cromatica portante, ridotta in un'area minima, svolge un ruolo di stimolazione in una zona essenziale del quadro.

Non c'è dubbio che la ricerca di Semproni tenga conto della sperimentazione gheistaltica degli ultimi anni e, più avanti nel tempo, della metodologia operativa che ha la sua origine nel Bauhaus. Va a suo merito avere individuato, in questi fondamentali apporti, un giusto e autonomo atteggiamento nei confronti delle strutture della visione. Autodisciplina sperimentale, quella di Semproni, in cui è presente il significato nuovo dell'operazione artistica rispetto alla socialità dell'estetico.

Vi è per questo un notevole e quasi congeniale atteggiamento didattico: il quadro è in ultima analisi il risultato di una operazione con cui l'artista tende a spiegare la natura dei fenomeni percettivi, le possibilità del campo visivo, il carattere naturale, "logico" della fruizione estetica.

Non è inutile infine sottolineare l'intenzionalità vorrei dire "artigiana" di quest'artista, che rifugge dal sofismo operativo della ricerca estetica cosiddetta "colta" (ma sottilmente reazionaria). In effetti, Semproni sembra aver coscienza del problema più importante dell'arte odierna: quello di rendere credibile l'intervento sperimentale nel campo della visione e di operare umilmente per far crescere l'area dell'artisticità sociale.

Arcicoda: precisiamo che la cartella di grafica donata dall'Arcicoda per la Mostra "Diritto alla casa/speculatori alla sbarra" era costituita da serigrafie di: Alinari, Corsini, Ermini, Farnè, Francini, Pagallo, Pogni, Ronchi, Sasso, Scelza Traquandi, Venturi.



**LIBROGALLERIA
AL FERRO DI CAVALLO**

VIA RIPETTA 67
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

ARTE - FOTOGRAFIA - CINEMA - TEATRO - MASS MEDIA

Spazioarte ha aderito all'iniziativa promossa dall'Espresso e la Lega 13 maggio per la depenalizzazione dell'aborto. Sono quindi a disposizione in galleria le cartoline per la promozione del Referendum.

SPAZIOARTE

Periodico mensile -
Anno II, Marzo 1975 - N. 3
Distribuzione gratuita
Registr. N. 15688 del 20/11/74

Direttore responsabile: Valerio Eletti
Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante

Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.

Centro Documentazione Grafica e Pittura s.r.l.

00186 - ROMA - VIA DEL PELLEGRINO, 105 - TEL. 65 47 155



L'avanguardia romana post-informale degli anni '60

Mostra realizzata da Spazioarte
a cura di Guido Montana

4

SPAZIOARTE
Via A. Brunetti, 43
Roma - Tel. 688288
Numero 4 - Aprile 1975

Biggi / Carrino / Di Luciano
Di Vito / Pace / Pizzo / Uncini

SPAZIOARTE

1. La nozione di avanguardia è sconosciuta nelle epoche storiche in lenta evoluzione. Essa è infatti una manifestazione dell'inquietudine dell'uomo contemporaneo che prende forma artistica; è il rifiuto e l'interruzione dei codici esistenti. Mettendo in crisi il linguaggio artistico vuole affrettare i mutamenti nell'ordine esistenziale e filosofico, quale rispecchiamento nuovo della coscienza della condizione umana. Deve quindi corrispondere a due livelli essenziali: quello del linguaggio e quello della coscienza della condizione. Il Futurismo, per esempio, privilegiava la condizione, ne esaltava gli aspetti positivi, e su questo costruiva il suo nuovo linguaggio. Era quindi coscienza falsa e acritica della condizione, cui corrispondeva un linguaggio elaborato a misura della funzione espansiva e dinamica dell'industria e dell'aggressività dell'imperialismo. Questo tipo di avanguardia serviva in fondo alla estetizzazione delle contraddizioni del capitalismo.

Sotto quest'aspetto e tenendo conto dei due livelli anzidetti, è possibile considerare l'Informale un'avanguardia? Non sono tra quelli che negano la funzione di avanguardia dell'arte informale. A mio parere, con la pittura informale l'artista ebbe per la prima volta l'occasione di negare, non già un momento della contraddizione sociale bensì la storia in sé. L'Informale nega la storia mettendo in crisi la nozione di forma. Ogni intervento umano contribuisce a determinare lo sviluppo storico sotto l'aspetto della forma. La storia degli uomini è la storia della forma con cui essi si esprimono per comunicare il loro pensiero e le loro azioni, individuali e collettive. Interrompendo il cordone ombelicale della forma, l'Informale giunse a identificarsi con la realtà senza la mediazione formale dell'intervento umano. Ciò si potrebbe definire intervento totalizzante e al limite panteistico, in cui la materia, però, non è più Dio ma il risultato del gesto creativo dell'uomo. Per ottenere tale risultato l'artista rinuncia a progettare, in quanto il progetto sarebbe comunque un progetto della storia, cioè di quella realtà, di quella forza reale che egli in definitiva rifiuta. Tra il progetto e il fare, tra l'idea e il gesto scorre la contraddizione alienante della storia; un'alienazione che è progetto e forma. Rifiutando il progetto l'artista priva l'alienazione storica della sua forma e del suo linguaggio.

L'Informale è dunque l'utopia storica, la contestazione dell'esistente in tutte le sue forme. (Penso per un momento allo slogan di certi anarchici nichilisti dell'Ottocento:

"Abbasso l'esistente!"). Per questo suo essere utopia, diviene altresì coscienza della condizione, volontà di nullificazione se non di superamento. E' avanguardia, quindi, nella informalità totalizzante in cui si esprime mettendo in dubbio la necessità della storia, la quale opprime l'uomo razionalizzando i suoi interventi. Ovviamente il rifiuto del progetto e della storia non è un rifiuto generico. L'utopia informale parte da precise condizioni. Nel negare la nozione di sistema generalmente si ha sempre davanti un modello, un sistema particolare che è alla base del rifiuto. Qui il rifiuto del sistema degenerativo dell'industria moderna, è implicito nella panica adesione alla natura, alla materia, alla nozione cosmica di gestualità. La storia è respinta come programmazione, da parte dell'uomo, della sua organizzazione produttivistica disumanizzante. A questo l'Informale oppone l'immediato, la disarticolazione del linguaggio formale come proposta di libertà dell'individuo. Prassi costante di ogni sistema egemone nei confronti della cultura è di estetizzare il processo creativo, fino a disancorarlo dalla sua ideologia fondamentale. L'Informale, come altre tendenze artistiche, subì questo processo di "formalizzazione" e di estetizzazione. Verso la fine degli anni '50 l'Informale recuperava il progetto, diveniva a sua volta aprioristico, "estetico", visualizzante ai fini dell'edonismo borghese e della mercificazione. Una nuova maniera, cui si attagliava una "letteratura critica" di maniera. Ciò si spiega perfettamente con l'etica del capitalismo e con la sua necessità di pianificazione estetica e spettacolare. L'utopia storica dell'informale era ormai consumabile, nel momento in cui veniva ridotta a nuovo progetto estetico o a falso progetto. Svuotata dell'ideologia la pittura informale veniva ad assumere la funzione eminentemente pratica del piacere estetico progettato per il consumo e per le esigenze di mercato.

2. Si verificava così un'ulteriore contraddizione del sistema. Gli ingranaggi che portavano avanti la mercificazione della pittura informale, erano gli stessi che operavano per lo sviluppo più totalizzante della tecnologia industriale, la cui ideologia era stata contestata proprio dall'informalismo e dalla gestualità. Gli artisti si trovarono quindi e non sempre coscientemente nel vortice di questa contraddizione. Per alcuni si trattò di opporsi alla pittura informale e di recuperare il progetto storico, accettando in altre

parole la nuova realtà, rappresentata dalla tecnologia, dall'ideologia razionale e scientifica della industria moderna; per altri la linea dell'informale avrebbe dovuto essere solo corretta, introducendo la contestazione *informel* nell'ambito dello stesso disegno capitalistico di egemonizzazione culturale.

La prima ipotesi fa proprio il concetto di "consumo estetico" e di "estetività sociale", ereditando lo spirito del Bauhaus e del neoplasticismo; la seconda ipotesi si ricollega al dramma o all'ironia dell'individuo, alla rivendicazione di una sua esistenza cosciente, non necessariamente pessimista, nell'area della civiltà tecnologica e industriale.

Alla fine degli anni 50, alcuni artisti romani già operavano in questa direzione: Schifano, Scarpitta, Lo Savio, Uncini, Pace, Biggi, Di Vito, ecc. Le posizioni di questi e di altri artisti erano caratterizzate dalla sincera ansia intellettuale di uscire dall'*impasse* informale, e questo proprio nel momento in cui la pittura informale sul piano mercantile cominciava ad affermarsi. Se l'Informale aveva messo in crisi il concetto di forma, è certo che il post-informale fu un'area di creatività e di operazionismo in cui venne contestato il concetto stesso di pittura. La superficie del quadro diveniva un campo oggettuale aperto a ipotesi non necessariamente pittoriche; la materia (o addirittura il materiale) si poneva come tesi sulla quale agiva l'antitesi dell'intervento intellettuale; un intervento che sollecitava problemi, prese di coscienza e ripensamenti di carattere esistenziale. Una superficie di cemento, il ferro che la lacerava o la segnava rilevandone la tridimensionalità, l'immagine di un urbanesimo soffocante espresso a livello filosofico oltre che antropologico (Uncini); oppure una lastra di metallo, una superficie velata dietro la quale si cela il noumeno della vita moderna (Lo Savio).

Verso la fine del 1959 Achille Pace lasciava alle sue spalle una feconda esperienza informalista per intraprendere una ricerca nuova, basata sul minimo mezzo e la "povertà" metapittorica: un filo di cotone itinerante su una superficie volutamente neutra. Si andava oltre l'esteticità per affermare la coscienza etica dell'operazione artistica. Con gli anni 60 prende forma sempre più precisa l'atteggiamento degli artisti romani nei confronti della tecnologia e della scienza. I procedimenti razionali del produttivismo industriale, sono visti non più come una negatività da esorcizzare ma come modelli semmai da correggere, al fine di introdurre

nella produzione sociale una nozione di esteticità non stereotipa. Dinanzi ai nuovi modelli come reagiscono gli artisti? Artisti come Schifano evidentemente non possono che negare l'attribuzione di una esteticità sociale realizzata sulla scia dei modelli industriali; l'estetico è per essi una nozione irrealè, l'opera dell'artista deve essere la rappresentazione di un trauma esistenziale, la lacerazione metaculturale dell'immagine, quale espressione della sudditanza velata e ironica dell'individuo nei confronti della civiltà industriale e di massa. Ma per altri si tratta di ricomporre l'unità dell'immagine e del pensiero, lasciando spazio all'intervento costruttivo, non necessariamente esautorato dai modelli della civiltà industriale. In questo è compreso un atteggiamento operativo che attribuisce all'uomo la capacità, l'autonomia dell'intervento e della mano e dell'intelligenza.

Nel 1962 viene costituito il Gruppo Uno (Pace, Biggi, Santoro, Frascà, Carrino, Uncini). La teoria di questo gruppo era impropriamente gheisticalica. In realtà vi era tra gli artisti che lo componevano una certa dialettica, per cui rimaneva imprecisata la linea operativa fondamentale. In Pace (e in parte anche in Uncini) si avvertiva la tendenza a stabilire un intervento transazionale tra l'artista e l'oggettività dichiarata, tra l'idea e la materia, tra ideologia ed eticità operativa. In Biggi si affermava la priorità del metodo operativo, la rivalutazione del *continuum* come autodisciplina del fare. Carrino operava sulla forma-oggetto, utilizzando a volte materiali e mezzi di uso comune, reperti di fabbricazione industriale (contenitori di polistirolo, porta-uova, ecc.). Santoro e Frascà erano più interessati al recupero della forma, con una mediazione dell'astrattismo geometrico in funzione di una intenzionale psicologia della Gestalt. Il comune denominatore del gruppo era dato da procedimenti e da tecniche che, superando la pittura informale, si ponevano come apertura e ricerca di nuove strutture dell'immagine e di una nuova funzione, a livello etico ed esistenziale, della forma. Si precisava l'intenzionalità del Gruppo Uno, soprattutto nell'idea di *Gestaltung* e di formazione dei livelli di esperienza. La varietà e la diversificazione delle posizioni erano in effetti una necessità endogena del gruppo; ma gli artisti non sempre erano consapevoli dell'*impossibilità* di essere sperimentatori e artefici a una dimensione. La dialettica delle idee diveniva così a volte contrasto, remora alla comune esperienza artistica. La storia dei gruppi è anche nelle divisioni e nei contrasti. Così l'arte va avanti e sceglie nuove strade. Presso a poco negli stessi anni si formarono a Roma altri gruppi, che si ponevano come scopo il superamento dell'informale e l'affermazione di una ricerca operativa plastico-visuale. Uno di questi fu il Gruppo 63 (Pizzo, Di Luciano, Guerrieri, Lia Drei). La loro posizione riportava al discorso sulle strutture del linguaggio accentuando i parametri della teorizzazione. Il gruppo si divise proprio su questioni di teoria. Del 63 restò lo Sperimentale P (Guerrieri e Lia Drei). Pizzo e Lucia Di Luciano formarono un nuovo gruppo, l'Operativo R, insieme a Franco Di Vito, Carchietti, Rulli. L'Operativo R metteva soprattutto l'accento sui processi di astrazione logico-matematica. Per Di Vito la Gestaltung si attuava nella sequenza verticale, nel rapporto di linea-colore-misura. La variazione derivava dalla *frequenza* e aveva carattere essenzialmente ottico. Ma non si può certo parlare di Op Art, la quale si basa piuttosto sulla ripetizione meccanicistica dei processi della visione, mentre le *frequenze* di Di Vito fanno parte di un rapporto diretto tra idea logica ed esecuzione manuale. Scrive infatti l'artista: "Questa pittura, programmata nel '62 e '63 circa, nacque a ridosso delle conseguenze operative della filosofia del neo-positivismo logico (...) tutto centrato sull'idea di funzione. Si trattava però di trovare una chiave che permettesse di tradurre a livello di quadro certi fattori matematici. Si trattava dunque di trovare un adeguato campo di visualizzazione: accrescimenti, decrementi,

ecc. ... Avendo dato numero a questi elementi segnici si poteva fare con i numeri, e quindi con i segni, tutte le combinazioni possibili. Praticamente c'era dietro la volontà di formalizzare tutto quello che era formalizzabile. Il dato intuitivo, di tipo poetico, restava fuori da questo gioco". Pur partendo analogamente da una matrice filosofica logico-matematica Giovanni Pizzo e Lucia Di Luciano in fondo rifiutarono le estreme conseguenze cui sembrò giungere Di Vito. Essi operano per la ricostruzione modulare del campo, che istituisce una specie di valenza tra modulo e segno. Vi è certamente anche qui un processo di serialità e di variabilità d'ordine logico-matematico, ma si tratta di una ipotesi di spazio non tautologico, cui l'artista attribuisce pur sempre una dimensione umana, di natura costruttiva e architettonica.

3. Un modo peculiare di operare dell'avanguardia romana post informale è rappresentato come si è detto dal rifiuto del modello tecnologico. La scienza, la logica contemporanea, gli stessi processi della visione vengono estratti dal contesto socio-culturale tecnologico e industriale, separati dalla componente egemonica del capitalismo e dell'industria e visti come modello utopico e operazione esemplare. Al Nord, in quegli stessi anni, si costituivano i gruppi operativi dell'arte programmata, i gruppi cinetici (Gruppo N di Padova e Gruppo T di Milano). La differenza era evidente. L'atteggiamento di questi artisti operanti in *team* era sostanzialmente concorrenziale nei confronti della tecnologia. Si trattava di una rivalutazione dell'autosufficienza ingegnosa dell'artista, il quale dinanzi all'onnipotenza del perfezionismo egemonizzante della moderna tecnologia, opponeva una specie di scientifica "bottega", per riproporre in scala ridotta e criptoartigiana, il processo meccanicistico e la dinamica dei fenomeni visuali. La meraviglia suscitata all'apparire di questi oggetti, di queste pseudo-macchine, dimostra solo il grado di saturazione e di assuefazione nei confronti del produttivismo standard. I gruppi cinetici in realtà non si ponevano ideologicamente come alternativa bensì come *variante* della condizione socio-culturale del capitalismo. Per gli artisti post-informali romani la tecnologia non poteva costituire un modello per l'arte e ogni "variante" non sarebbe stata che sostanziale adesione alla sua ideologia. In fondo, la differenza determinante tra gli artisti, i gruppi romani e l'arte cinetica di ispirazione tecnologica e scientifica fu proprio nell'atteggiamento intellettuale e ideologico rispetto alla funzione dell'arte. A chi intendeva ridurre la forma artistica a categoria "meravigliosa" della scienza e della tecnica, si opponeva una recuperata dimensione umana del fare. La ritrovata storicità della funzione artistica non poteva prescindere dal significato nuovo che venivano ad assumere l'operazione, la manualità e lo spesso programma estetico. Il rapporto tra estetico ed etico non era più un rapporto pacifico, riguardante la pura e semplice socialità. L'artista ormai sapeva riconoscere la funzione culturale del fare; ne recepiva il carattere di antinomia e di crisi. Non si trattava più di rispecchiamento della condizione, né di rifiuto antistorico tout court. La ricerca artistica non poteva più ignorare che si doveva dare una ragione al fare, prendendo coscienza di un problema che non poteva più essere ridotto all'espressione e alla visione formale del dato storico. Non solo la società, ma anche l'arte deve interrogarsi sulla sua funzione, sul suo destino. La scuola romana post-informale, nell'affrontare problemi di tale natura, contribuì certamente — nonostante limiti e inevitabili incertezze — a dare una coscienza alla razionalizzazione del fare estetico di quegli anni. E non è senza significato il fatto che ancor oggi, dopo l'orgia comportamentale e l'irrazionalismo più sfrenato al servizio di una lucida liturgia del potere, gli stessi problemi si ripresentino in termini di recupero del fare, in quanto coscienza dell'agire umano e ragione dell'arte.

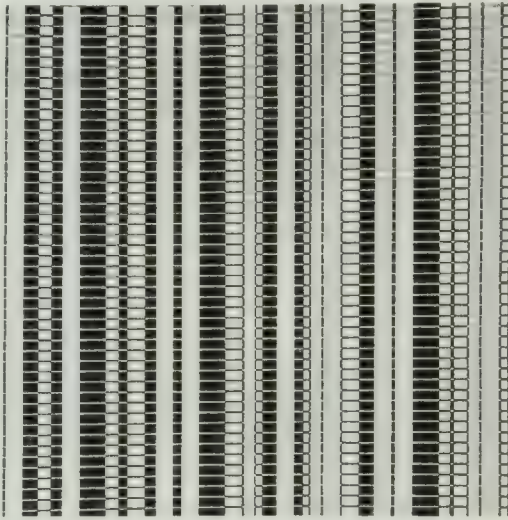
Guido Montana

LA SCUOLA ROMANA POST-INFORMALE

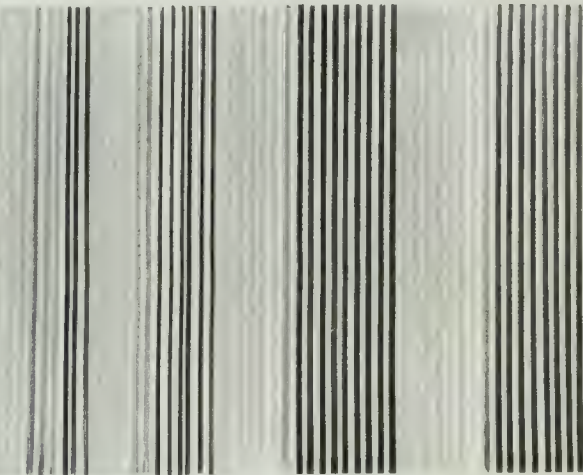
Incontro-dibattito svoltosi a SPAZIOARTE il 20/2/75 al quale hanno partecipato: Gastone Biggi, Nicola Carrino, Guido Montana, Achille Pace e Giovanni Pizzo

Guido Montana — Ogni atto storico, ogni presenza attiva dell'uomo richiede e si precisa sempre in una forma, in un linguaggio.

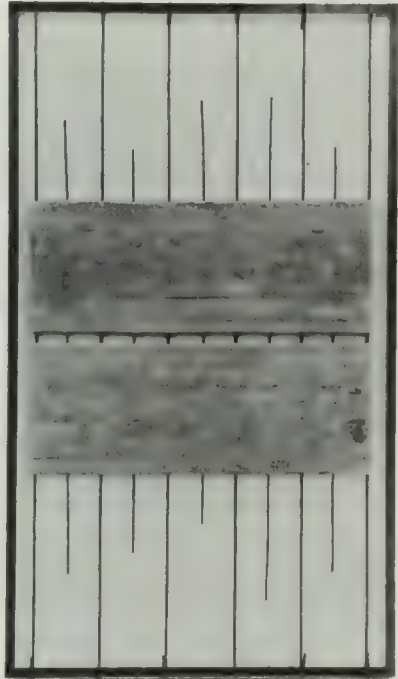
L'informale negando la forma in effetti negava,



Di Luciano



Di Vito



Uncini

nell'atto stesso, nel gesto stesso, la storia. Negava la storia, perché quel tipo di storia, quel tipo di presenza umana nel mondo veniva ricsutata. L'artista nell'atto materico e gestuale non mediava più il suo linguaggio dalle presenze esterne, dal ricordo e dalla storia. Egli negava questo diaframma immedesimandosi nel gesto stesso e nella materia.

Si può definire l'informale un'avanguardia? La questione evidentemente è controversa. I critici, gli artisti hanno sempre dibattuto questo problema. Il

futurismo per esempio era avanguardia. Ma in effetti non rifiutava un certo ordine sociale, una certa area di civiltà. Il futurismo formalmente razionalizzava ed estetizzava l'imperialismo e l'industria capitalistica. L'informale, sotto questo aspetto, è avanguardia ancora più totale, più importante del futurismo, in quanto negando la storia e un certo tipo di storia e di civiltà, si poneva al di là della strutturamondana e sociale per attingere all'atto puro dell'artista, all'atto diretto. E' chiaro che il capitalismo ridusse a maniera e mercificò l'informale.

La nuova avanguardia si presentò quindi in termini razionalizzanti. Il capitalismo, le strutture sociali, la tecnologia moderna erano giunte ad un punto molto avanzato, c'era cioè l'esigenza di razionalizzare ulteriormente e dare un ordine al mondo ed alla vita dell'uomo. Ecco quindi che l'artista ponendosi di fronte ad una nuova realtà sociale, allo sviluppo economico, irrazionale (si potrebbe dire) nelle conseguenze sociali, ma razionale nelle strutture e nei programmi, si è trovato di fronte ad una realtà completamente diversa. Come hanno reagito gli artisti più avvertiti ed avanzati, di fronte a questa nuova realtà? Noi pensiamo che in Italia gli artisti abbiano risposto in modo non omogeneo.

Un contributo essenziale è stato dato a mio avviso, dagli artisti romani, dalla cosiddetta scuola romana degli anni '60 da quegli artisti cioè, che uscendo fuori dalle esperienze dell'informale ed andando oltre i problemi posti dall'arte formalista (per esempio da Forma Uno), ad un certo punto hanno pensato che bisognava andare al di là della pittura, di un certo tipo di pittura.

Tali artisti hanno risposto a queste sollecitazioni, indirizzandosi soprattutto verso il rifiuto del dato puramente tecnologico: cioè rifiutarono la razionalizzazione capitalistica del fatto artistico.

A fondamento del loro lavoro vi era il problema della materia e del segno: la materia di carattere moderno e tecnologico, veniva recuperata e resa diversa dall'intervento del segno per cui il segno diventa itinerario, problema esistenziale, intervento attivo di tipo direi etico nei confronti della società.

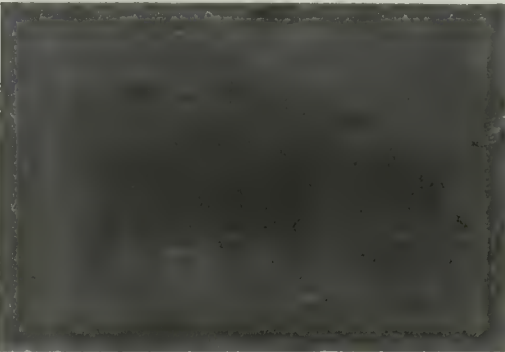
L'uomo cioè, recuperava la propria coscienza ed il proprio essere storico. Altri artisti hanno invece pensato che bisognava recuperare la metodologia del fare artistico, l'intervento diretto della mano.

Nel definire il problema dell'avanguardia bisogna stabilire due livelli di intervento: il livello linguistico esistenziale e sociologico, tendente a modificare i modelli esistenti. Direi che gli artisti romani dell'avanguardia degli anni '60, operando isolatamente o in gruppi, hanno effettivamente posto problemi nuovi; problemi nuovi che si ponevano cioè come intervento cosciente, come intervento che tendeva non solo a diffondere e modificare il modo di vedere ma presupponeva un intervento attivo nel mondo, nella società.

Achille Pace — Dato che il problema è quello delle avanguardie è opportuno chiarire che comunque le avanguardie non possono fare a meno di una teorizzazione.

L'informale non ha nessuna teorizzazione, nessun programma. E' la presa di coscienza di un'estrema alienazione nell'uomo. Non a caso nasce in America. E' un atto critico, non è programmatico, un rifiuto delle metodologie della industria.

Dunque l'informale è la coscienza di un estremo atto di alienazione. Per questo lo trovo rivoluzionario, ma non ritengo che sia avanguardia, anche perché non premette un futuro, cioè l'avanguardia in fondo prevede qualche cosa che avverrà o comunque un'arte del futuro.

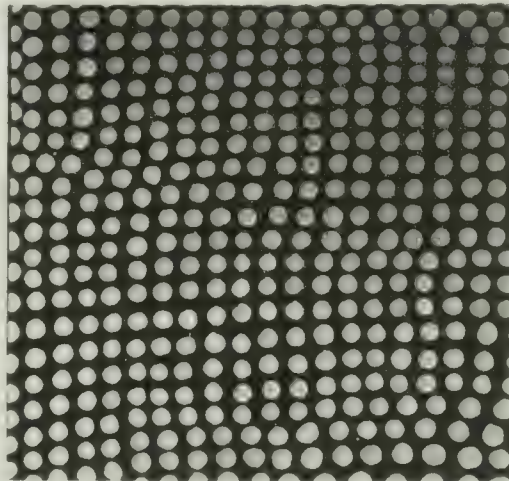


L'informale non è un'arte del futuro è una realtà presente è lo stato di cose che si realizzano in quel momento. E siccome non ci può essere nessun futuro se non si parte dal presente, il presente non poteva che essere una negazione, comunque potrei dire un atto zero, cioè un atto zero della realtà. Credo che le avanguardie sono finite; sono finite perché in una struttura economica come quella che viviamo da molto tempo ormai, le avanguardie non possono premettere uno svolgimento, cioè le avanguardie non sono che lo sviluppo di uno stato di cose. Ora questo stato di cose, voglio dire la realtà economica e sociale, è in crisi, è in via di dissoluzione.

Gastone Biggi — Io non mi azzarderei a fare un processo all'informale. L'informale c'è stato, è una realtà storica; antistorica, ma storica, perché c'è la storia anche dell'antistoria, si fa la storia anche quando si vuole andare fuori dalla storia ed in ogni caso è tanto storica che dobbiamo parlarne, è tanto storica

che ad un certo momento c'è stata una mostra per esempio, proprio a San Marino, che si chiamava "OLTRE L'INFORMALE". Ecco mi sembra che questo "oltre" in qualche modo possa chiarire meglio il concetto. Cioè ad un certo momento noi sentivamo superata l'esperienza informale.

Io riporterei proprio il discorso alla presa di coscienza che c'è stata in noi di avvertire che l'esperienza informale, che d'altronde è un'esperienza che anche se ha i suoi antecedenti in Francia attraverso Fautrier, trova il suo epicentro in America, e giustamente perché proprio come diceva Pace è proprio l'America che si presta politicamente ed economicamente, per reazione naturalmente, alla disperazione di Pollock, perciò al suo dripping diabolico, al suo dripping disperato e che poi d'altronde ha i suoi antecedenti anche in Gorky, e anche in tanti altri artisti che non hanno fatto altro che essere in un certo qual modo l'anticamera dell'informale, cioè della disperazione. E' la chiave, d'altronde, importante, per registrare uno stato d'animo assolutamente negativo. E' chiaro che quando Pollock si pone, come diceva lui stesso, al centro del quadro, è come immergersi nella disperazione di una realtà della megalopoli, della metropoli, del formicaio disperato ed alienante della civiltà americana ed ecco che più giustamente l'informale trova la sua collocazione in America. Noi ci siamo resi conto di questo e abbiamo capito che essendo artisti europei non potevamo che trovare proprio in casa nostra le possibilità e gli argomenti, gli archetipi necessari per poter andare avanti. E da qui la nostra necessità, almeno noi del Gruppo Uno, di riprendere un certo discorso non negli stessi termini, e qui c'è stato un equivoco abbastanza grosso. Quello di richiamarsi a certe scuole costruttivistiche, da Malevic o da De Stijl e via dicendo, ma con termini che erano oltre. Questo mi sembra importante, cioè si può capire quello che per esempio noi abbiamo fatto se si tiene conto che veniamo tutti direttamente o indirettamente dall'esperienza informale. Ecco perché io non posso assolutamente, almeno personalmente, escludere la presenza di questa ombra, di questo fenomeno che c'è stato, senza il quale non si potrebbe neanche capire la nostra reazione. E la nostra reazione si è sviluppata perciò verso un altro tipo di ragione o di razionalismo, che non poteva essere certo quello utopistico, per certi aspetti naturalmente, di Vantongerloo o di Mondrian, ma era un razionalismo che viaggiava già sul terreno, diciamo, minato dell'esistenzialismo.



Questo per esempio spiega, dato che mi è stato chiesto di illustrare un po' la nostra posizione, anche la differenziazione fra noi artisti, differenziazione che fu tra l'altro abbastanza importante storicamente.

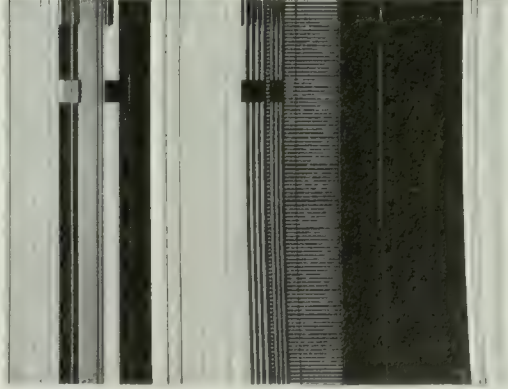
Oggi possiamo anzi recepire che questa differenziazione, per certi versi combattuta e criticata dentro e fuori dal Gruppo, tutto sommato si è dimostrata abbastanza interessante, perché ha dato la possibilità di aprire diverse strade o almeno tracciare quelle strade che avevano come denominatore comune naturalmente una presa di coscienza razionale.

Ma c'è stato un differente modo di essere razionali, e questo può spiegare i differenti contributi che ci sono stati, all'interno del Gruppo Uno e anche dagli altri artisti che hanno operato in quel momento e subito dopo. Questo va ad onore della scuola romana.

Giovanni Pizzo — Dopo l'informale noi avevamo dei modelli a cui riferirci e come ha accennato Biggi, era praticamente Mondrian, era Malevic, era la Bauhaus, era De Stijl. Bisognava pur tuttavia tirar fuori una forma nuova, mediata praticamente dall'informale ma nuova nel metodo, cioè nella ricerca metodologica.

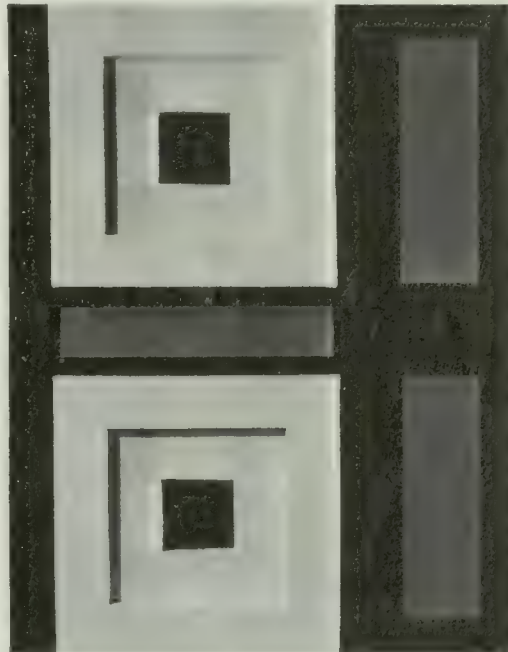
Per ciò che riguarda me in particolare, mi sono rifatto non tanto alla forma quanto alla maniera di tirar fuori la forma, cioè alla metodologia che tirava fuori una forma. A me interessava Mondrian non per il quadro oggettivamente dato a noi come si vede normalmente, ma interessava tutta quella metodologia normata sulla sezione aurea e tutte le sue tecniche, comprese il colore inteso come quantità. C'era una grande arma a nostro vantaggio, c'era stato il neopositivismo logico, la matematica era diventata quella cosa estremamente astratta e, quindi pronta ad essere funzionalizzata in ogni ricerca di tipo logico e strutturale.

La forma non era più data come forma a se stante, ma era una forma mediata da tanti stati consecutivi spazio-temporali che venivano ad essere meta-immagini



poi della immagine totale. Quindi non tanto la forma a livello concettuale o concettualistico, quanto la forma data nei suoi stati formanti. La forma non si dava più come fatto metafisico, come fatto compiuto, ma si dava come mediata, mediata appunto da quello che Pace chiamava metodologia, che per me è una metodologia di tipo razionale, logico-matematico, di tipo linguistico.

Nicola Carrino — In uno degli interventi di Argan sempre intorno al 1963 sulle questioni di oltre l'informale, Argan ebbe a dire che l'informale segnava per la prima volta nel corso della storia dell'arte diciamo questo trapasso. Nel rapporto tra segno e significato il segno per la prima volta veniva a porsi prioritariamente, nei confronti del significato. Il segno non per caso si identificava, nell'operazione dell'informale, con quella che era la materia, quindi in effetti si può parlare per l'informale, per un certo tipo di informale, di oggettività del segno, nel senso che il segno già rappresentata se stesso senza rappresentare altre cose, e si può parlare anche di oggettività della materia.



Intorno al 1963, sempre per la questione dei gruppi, si parlò anche delle ideologie e venne fuori che effettivamente non c'era una ideologia molto chiara. Lo stesso Argan che pare sostenesse le ricerche di quel momento lo ammise in un dibattito.

Lo stesso Gruppo N, che dimostrava essere il gruppo più agguerrito, ideologicamente faceva l'autocritica rilevando che alla fin fine l'arte non interveniva in maniera rivoluzionaria nel contesto sociale ma quasi veniva ad inglobarsi nel sistema. Veniva fuori la polemica dell'oggetto fatto da certi gruppi che facevano una ricerca chiamata gheisticalica, se cioè l'oggetto potesse intervenire a scardinare quella che era la concezione sociale del momento, in un certo senso l'idea del capitalismo borghese, (in Italia in quel momento si era in pieno boom economico).

Quello che ci interessa rilevare è che comunque gli artisti che operavano in conseguenza di quelle scelte, non intendevano proporre i loro oggetti come modello di valore all'industria ma volevano richiamare l'industria ad una coscienza e ad una responsabilizzazione proponendo di portare degli oggetti, nel circuito sociale, che fossero oggetti moralizzanti. Comunque, la carenza ideologica in quel momento, può essere appunto spiegata nel senso che l'intervento ideologico era implicito nel comportamento, proprio attraverso le scelte metodologiche che allora si fecero. Queste scelte metodologiche indubbiamente attraverso il tempo hanno dato una risposta, perché se è vero che la metodologia era una scelta di oggettività, cioè del fare arte, si è trasferita poi in seguito in un comportamento critico analitico. Vorrei insomma far capire come dallo specifico della scelta artistica, avendo fatto una scelta metodologica (e quindi ideologica rispetto a quella metodologica, si può intervenire con un comportamento ideologico nel contesto sociale. Allora dall'oggettività delle scelte post-informali, si passò all'oggettività dell'intervento come analisi critica del reale sociale

SPAZIOARTE

Guido Montana — Ricordo la polemica tra i gruppi romani e gli artisti cinetici. Possiamo dire che da parte nostra c'è stato un giudizio preciso. In effetti nell'arte chiamata cinetica (realizzata al nord, dai Gruppi N e T) vi era in effetti un modo di estetizzazione dell'industria e della tecnologia, così come il futurismo è stato un modo di estetizzare l'imperialismo.

Non voglio condannare una certa esperienza artistica, dico soltanto che se noi ci rivolgiamo alla società, agli operai soprattutto, indicando nell'atto artistico un qualcosa che possa migliorare la vita dell'uomo e creare una nuova realtà sociale, evidentemente non possiamo proporre dei modelli che in effetti ripetono l'alienazione dell'operaio. All'operaio non possiamo dire che arte è la ripetizione meccanica, pura e semplice, di un procedimento. Non possiamo offrire qualcosa che ripete i suoi stessi gesti quotidiani alienanti della catena di montaggio. Dobbiamo proporre al contrario un modello che sia di liberazione, un modello con il quale l'artista può dire allo operaio che l'arte è nella dinamica della forma creata, costruita dal cervello, dall'occhio e dalla mano dell'artista.

Il contrasto esistente allora tra le posizioni degli artisti romani e la posizione della op-art e dell'arte cinetica, ha lasciato una pagina aperta che andrebbe ovviamente scritta.

Achille Pace — Discorso molto interessante quello sulle metodologie, sull'automatismo dell'industria che aliena l'operaio e quello della concomitanza con certe operazioni estetiche scelte liberamente dagli artisti come civili.

Sono per questo contrario alle razionalizzazioni, perché razionalizzare i processi dell'industria, come è già stato detto, vuol dire estetizzare gli oggetti industriali. Ritengo che le tecniche artistiche in qualche modo sono tecniche dell'esistenza. Ora le tecniche dell'esistenza sociale sono quelle degli oggetti di consumo, ma ci può essere anche un'obiezione da fare: molti artisti obiettano d'integrarsi nella tecnica industriale e si comportano in un modo parallelo, non convergente, alle metodologie industriali.

Pur rimanendo realistica, l'operazione estetica esistenziale non è però produttivistica, cioè non va verso l'oggetto di consumo. Questo atto critico, di estrema critica, è stato fatto proprio dall'informale ed è giusto aver ripreso il discorso da quel momento perché in realtà non è stato superato; è stato superato il metodo.

L'informale era un atto estremo di perdita di coscienza, l'arte è poi divenuta un atto critico, cioè un procedimento per ricostituire la forma, come diceva Pizzo appunto cioè una forma-formazione, per ritrovare il valore formativo del segno, del segno e della esistenza, del segno e della realtà.

Gastone Biggi — Il punto centrale mi sembra proprio quello che prima indicava Montana, cioè la relazione che c'è stata al comportamento di altri gruppi, la polemica che abbiamo avuto con essi. E' chiaro che gli altri gruppi che erano gruppi che, guarda caso, operavano in un'area tecnologica piuttosto avanzata in rapporto al centro-sud, cioè il gruppo T, il Gruppo N, il Gruppo Zero ed altri, erano gruppi che praticamente avevano intorno a loro un paesaggio tecnologico molto condizionante. Noi in questo senso eravamo immuni essendo Roma una città priva d'industrie. Ed è stata questa un po', per me almeno, la nostra salvezza bisogna ammettere. E' chiaro che, come diceva prima Montana, all'operaio non possiamo regalare, quando esce dalla fabbrica, qualche altra ciminiera come souvenir, ma gli dobbiamo dare qualche altra cosa che sia la contraddizione della ciminiera.

Perché ci sono stati certi atteggiamenti da parte di certi gruppi del nord? Io le chiamo forme devozionali. Forme devozionali verso i paesaggi tecnologici, verso le fabbriche, il mito della ciminiera, il mito della catena di montaggio, che gli artisti di quei gruppi, secondo me, perseguitavano. Cioè era latente in loro, in fondo, una ammirazione verso il processo tecnologico, tanto è vero che i loro tentativi di imitazione per me erano piuttosto puerili. Le famose macchinette, che io personalmente e tutti noi sembra abbiamo sempre combattuto, mi sembravano anche abbastanza elementari. Ri-

cordiamo tutti le lampadine che si fulminavano, gli spaghi che si rompevano. Più interessante allora il centralino telefonico di un ministero oppure la centrale di Cape Kennedy con tutte le sue lucette rosse e verdi d'allarme.

Mi sembra che questo sia un momento piuttosto adatto per chiarire i grossi equivoci di allora, per farne un po' la storia. Dire per esempio che un materiale più moderno ci coinvolge automaticamente in una ricerca più moderna, è assolutamente inesatto, in quanto che il materiale è determinato dal rapporto che stabilisce l'artista con il supporto; per se stesso il materiale non esiste.

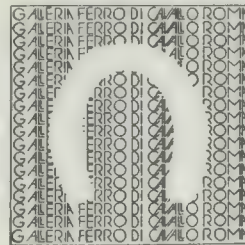
Altro equivoco. E' che non ci si può illudere certo che operando in tre o quattro dimensioni si sia più all'avanguardia di chi operi su due dimensioni. Altrimenti dovremmo arrivare alla conclusione che la scultura è più all'avanguardia della pittura solo perché opera su tre dimensioni. Con questo non voglio fare la censura al numero delle dimensioni o al materiale usato, ma solo all'elementare e grottesco equivoco.

Giovanni Pizzo — L'arte informale deificava. Il supporto non esisteva, esistevano delle forme deificate; siamo arrivati praticamente a vedere dei quadri dove c'era la deificazione di un segno arbitrario, di una scritta puramente casuale. Quindi è interessantissimo questo fatto del supporto. Qui secondo me sta la novità essenziale. Sia pure sulla scorta diciamo dei grandi sviluppi logico-matematici e praticamente linguistici, è stato fatto un riporto umano; enucleare un segno, fargli fare un discorso ideologico con un altro segno, che non è altro che il discorso ideologico che può fare il cervello, che fa indubbiamente il cervello dell'artista, cioè quello che è praticamente l'opera come diceva Montana: il cervello, la mano, il segno e tanti segni che seguono le direttive che dà l'artista a livello di intelligenza. Cioè praticamente, il supporto, la scoperta della tessitura, dei minimi costituenti a livello di intersoggettività è forse la scoperta nuova che dobbiamo praticamente a questa scuola romana. Mentre le altre scuole hanno dato quella ridondanza visiva che noi stiamo biasimando, sia pure riportata a livello di macchinette che si inceppano, delle lampadine che non si accendono, del fusibile che salta.

L'informale il segno lo deificava, lo assumeva a linguaggio universale, a fatto metafisico, a fatto imponderabile, no invece! Il segno unito alla metodologia di queste nuove ricerche mi dà l'agire umano, cioè me lo riporta in una condizione umana.

Naturalmente la tecnica era di tipo enucleativo, lo abbiamo detto perché se io devo verificare qualche cosa che sta sulla tela lo devo enucleare, lo devo far vedere. Ecco allora che ci siamo trovati nella necessità di fare segni più precisi, anche se la precisione qui non vale a nulla, non dice nulla, dice soltanto della necessità, della difficoltà di reperire dei segni e farli diventare insieme linguistici.

Nicola Carrino — Per ritornare a puntualizzare quello che è il concetto dell'intervento dell'artista nella società, mi sembra che la differenza appunto in quei momenti sta proprio in questo: loro appunto riducevano la percezione al percepito, nel senso che optavano per l'oggetto il quale era un mezzo che produceva dei particolari effetti che però, come giustamente ha detto Pizzo, non venivano raccolti, (quindi non essendo raccolti, che cosa si offriva a quello che allora si chiamava fruitore?). Non si dava quindi la possibilità di partecipare criticamente e coscientemente a quello che era il processo che l'opera stessa voleva dimostrare. Mentre quando noi abbiamo dato una certa attenzione (dico noi, di certi gruppi romani o di certa operatività romana) alla metodologia, ai processi dell'arte, abbiamo implicitamente chiamato coloro che guardano l'opera d'arte o coloro che entrano a far parte dell'opera d'arte, li abbiamo chiamati ad una partecipazione critica e cosciente attraverso quelli che sono proprio gli elementi specifici dell'arte, e pertanto li abbiamo chiamati ad una formazione e ad una coscienza critica. Coscienza che dallo specifico dell'arte si può appunto anche estendere nel comportamento sociale per la trasformazione della società.

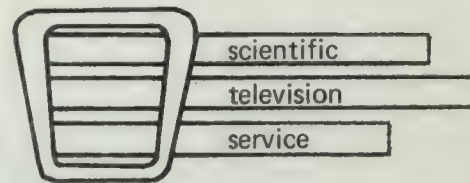


**LIBROGALLERIA
AL FERRO DI CAVALLO**

VIA RIPETTA 67
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

ARTE - FOTOGRAFIA - CINEMA - TEATRO - MASS MEDIA

l'assistenza tecnica per il videotape
è fornita dalla:



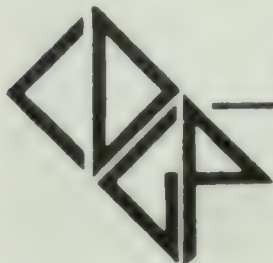
via s. gherardi, 100 - roma - tel. 5588953

SPAZIOARTE

Periodico mensile -
Anno II, Aprile 1975 - N. 4
Distribuzione gratuita
Registr. N. 15688 del 20/11/74

Direttore responsabile: Valerio Eletti
Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante

Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.



Centro Documentazione Grafica e Pittura s.r.l.

00186 - ROMA - VIA DEL PELLEGRINO, 105 - TEL. 65 47 155

5

SPAZIOARTE
Via A. Brunetti, 43
Roma - Tel. 688288
Numero 5 - Maggio 1975

SPAZIOARTE

"LA QUADRIENNALE"

Dibattito svoltosi a Roma il 18/4/75

STRUTTURE D'IMMAGINI

Pino Mattone

TECNICHE Povere

Roberto Lenassini

PROPOSTA DI LAVORO INTEGRATO

Aldo Turchiaro - Massimiliano Fuksas

UNDICI IPOTESI DI SPAZIO

Paolo Zacchia

QUADRIENNALE

Stralcio del dibattito a cura di SPAZIOARTE svoltosi a Roma il 18/4/1975

Spazioarte — Alla fine dello scorso anno sono state fatte, qui a SPAZIOARTE, diverse assemblee per affrontare il problema della Quadriennale che si andava allora proponendo con l'iniziativa detta della "Nuova generazione"; il dibattito più significativo è stato pubblicato sul n. 2 della nostra rivista, insieme ad un comunicato stampa in cui si denunciava il carattere demagogico e falsamente democratico della manifestazione, nonché la grossa componente clientelare di tutta l'operazione e si invitavano i "giovani" artisti a non aderire a tale manovra.

Oggi, visti i risultati della manifestazione, siamo qui per discuterla insieme alle parti che più direttamente si sono impegnate nel discorso, sia in posizione di difesa che in posizione di attacco.

Lasciamo la parola a Crispolti, il quale ha partecipato, come membro della giuria, a questa quarta fase della X Quadriennale.

Crispolti — Intanto bisognerebbe chiarire che io qui non rappresento la Quadriennale; io ho accettato di far parte della giuria perché di fronte al fatto di essere stato chiamato da un certo numero di artisti, mi sembrava che sarebbe stato scorretto, direi addirittura incivile, rispondere con un rifiuto, che si poteva giustificare soltanto da un punto di vista di esibizionismo personale, cosa che è giustificabile, in un certo senso, da parte di qualche artista che in fondo ha interessi di vario genere, anche di mercato, al quale corrispondono determinati disinteressi di caratteristiche culturali; quindi un suo rifiuto posso anche capirlo. Penso invece che assolutamente non lo sia un criterio che cerchi in qualche modo di essere impegnato anche in una responsabilità culturale e civile; non in una mera escalation del potere culturale ovunque ma in una sorta di corrispondenza, in un servizio appunto, culturale e civile.

Naturalmente, però, non è che io sia qui a difendere la Quadriennale; io ho delle ragioni non per difendere la Quadriennale, ma per tentare di fare un ragionamento sulla Quadriennale spesso più serio di quello che sinora ho visto che si è fatto in giro in questa occasione.

E' scontato che sia la Quadriennale, sia la Biennale e la Triennale devono diventare delle istituzioni operanti a tempo pieno. Un altro punto preliminare che va chiarito è che a me sembra abbastanza strano che ci si sia accaniti, da parte soprattutto della critica borghese, nel tentativo di snobbare in qualche modo questa mostra dei giovani. Dario Micacchi ha scritto un articolo con molte riserve sull'"Unità" però prendendo atto di alcune cose che nella mostra ci sono. Invece in altri giornali, soprattutto borghesi, c'è stata una tendenza generale a snobbare anche preventivamente.

Mi sembra poi che il problema vada preliminarmente visto in questi termini, e cioè: la Quadriennale della "Nuova generazione", non è che la conclusione, (anche se non ancora in verità del tutto conclusa, perché c'è la programmata mostra degli artisti stranieri in Italia); e in sostanza non capisco dunque perché non si sia attaccato tutto questo meccanismo all'inizio della X Quadriennale, e non si fosse preteso subito, come di fatto si è preteso ora, di screditare la manifestazione, anziché semplicemente, come ora, di toccare un discorso che riguarda ormai la gente in fondo più diseredata, cioè i più giovani e dall'altra parte gli stranieri che non sono mai stati rappresentati, quando invece le tre grosse mostre che erano critiche, ma che erano anche delle mostre in buona parte amministrate dal mercato, sono passate più o meno lisce.

In quanto alle assenze io l'ho sottolineato piuttosto energeticamente in sede di discussione di giuria e sul verbale. Ma più che vedere chi manca, e ripeto sono moltissimi, è vedere anche chi c'è di notevole, e sono parecchi. Quello che è interessante secondo me, ed è allarmante, è il fatto che le astensioni e le partecipazioni sono state tutto sommato abbastanza casuali; cioè non hanno avuto una loro organizzazione, una linea politica precisa, perché le astensioni non hanno creato una alternativa, e le adesioni non hanno avuto nemmeno loro una coscienza politica precisa, tanto è vero che non si è nemmeno riusciti (ma non ci si è riusciti proprio per mancanza di coscienza politica) a costituire una sorta di lista, di rosa dei nomi da portare avanti, da fare entrare nella giuria per affermare un determinato discorso. Cioè quello che veramente ha rilevato questa Quadriennale è una totale inconsapevolezza politica di fronte a quella sorta di effettiva possibilità di partecipare alla gestione di una mostra; e la risposta negativa è stata molte volte soltanto un modo in fondo di crearsi una sorta di alibi.

Micacchi — Il mio giudizio sulla Quadriennale è molto diverso da quello di Crispolti. Il problema se uno ci doveva stare o non ci doveva stare è un problema molto personale di valutare che cosa può una lotta politico-culturale fare dentro una istituzione. Addirittura è un discorso quasi nazionale, italiano, se una lotta vada fatta dentro le istituzioni culturali oppure vadano negate totalmente, è un problema che

una soluzione non l'ha avuta; abbiamo una esperienza che è in atto e non si sa come finirà, quella della Biennale di Venezia, la Triennale è nello stato che è, la Quadriennale anche e direi anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna che, a mio giudizio, è una istituzione culturale che non funziona assolutamente e non ha funzionato nel passato.

Per me comunque la Quadriennale è una storia agghiacciante, il mio giudizio è pessimistico, è veramente sconvolto.

Io sono stato alla Quadriennale, l'ho vista, la mia reazione è stata di vero e proprio rigetto; sono rimasto sconvolto per due motivi: primo perché si è illuso spaventosamente 1.700 persone, tante quante hanno inviato 4.000 opere; si è compiuto un secondo passo in questa illusione quando in circa sette giorni di lavoro, credo non più di cinque ore al giorno, ne sono state viste 670 ogni giorno, media 18-20 secondi ogni opera.

Io dubito che tutta la giuria, tutta insieme, abbia visto tutte le opere; dubito che sia stato possibile maturare umanamente, mentalmente, concettualmente una valutazione analitica, critica, selettiva. Io ho ricevuto molte lettere di protesta, al giornale dove lavoro, per venti righe che ho scritto e che alcune di queste lettere giudicano frettolose perché tra gli artisti astratti, i comportamentali, iperrealisti, realisti sociali e così via ci sono anche molti giovani di sinistra, di ultrasinistra, comunisti, i quali erano furibondi contro queste venti righe giudicate iraconde e frettolose.

In realtà forse erano scritte male, fatte subito dopo la vernice, ma erano profondamente addolorate.

Ecco io mi sono domandato, dopo la prima sensazione di rigetto, come mai tanti fanno un mestiere artistico, che cosa vogliono, che cosa cercano, che senso gli attribuiscono? Quindi ci sono quei 1.300 che sono tornati a casa e ci sono i 400 che sono in Quadriennale. Personalmente, passata la sensazione di rigetto, sono tornato alla Quadriennale, alcuni giorni, per cercare di capire questo fenomeno di massa, cioè per me non diventava più una questione di bello e brutto, che forse non lo è mai, ma alcuni articoli usciti a tamburo battente mi hanno stupefatto, perché come faccia un critico a entrare nella Quadriennale, farsi una passeggiata e aver visto 400 persone, questo io ancora non lo riesco a capire.

A me ha interessato il fatto quasi antropologico, il fenomeno insomma, e mi sembra ancor più angosciante la situazione di quei 400 ai quali secondo me si è mentito e si è mentito perché non è vero che esiste una situazione dell'arte così, non è vero che sono artisti, quindi la giuria ha sbagliato secondo me in tutti i punti, non nell'accettare, perché si può anche pensare di partecipare ad una istituzione tentando di cambiarla, così come è stato rimproverato agli artisti che non hanno dato documentazione teorica del loro atteggiamento assenteista, e quei furbacchioni che sono Franceschini e Bellonzi, furbi per circa mezzo secolo, hanno insinuato in maniera vergognosa in quelle due paginette introduttive al catalogo (vergognosa per due motivi; perché sono due paginette e vergognosa perché nessuno ha pensato che questa situazione, sia sul piano sociale e culturale, sia sul piano più strettamente artistico, meritasse un vero e proprio studio: sono riprodotte in elenco alfabetico delle fotografie e questo è un atteggiamento indegno di una cultura moderna che fa una mostra e non compie nessuna analisi, questa è veramente una cosa indecente anche se ormai di scandali noi ne viviamo tanti che non reagiamo più) hanno insinuato dicevo, che gli autori che non erano presenti, che sono quelli che fanno la gran parte della vera arte italiana per la quale si può usare il titolo "LA GIOVANE GENERAZIONE", non c'erano perché forse potevano avere dei problemi a mettere sotto giuria le loro opere. Poi ha commesso un altro errore la giuria quando ha firmato quel verbale in cui ha sottolineato il carattere spontaneistico. Va bene, ma c'era già in partenza il carattere spontaneistico.

Quando nell'Ottobre del '74 Franceschini fece una conferenza stampa, era già chiaro il meccanismo. Qualcuno, pochissimi in Italia, presero posizione e dissero agli artisti: attenzione, guardate che questa è una macchina, è una macchina in cui voi sarete usati, è una macchina del consenso, come è sempre la Quadriennale. Perché infatti è difficile convincere i 400 autori presenti che la Quadriennale è una cosa oscura, perché questa è gente che lavora, fatica, spesso duramente. Allora la giuria che cosa dice: sì questa mostra è un fallimento, è una cosa che non va, perché il carattere è precipuamente spontaneistico ed allora facciamo un'altra mostra nel 1975. Qui veramente sono in disaccordo con Crispolti, in quanto, a quel punto, doveva scattare un altro meccanismo, lì non si doveva chiedere un'altra mostra, gli si doveva negare freddamente, a costo di provocare la crisi nella stessa giuria. Io non credo che tutti fossero disponibili allo stesso modo, secondo me la giuria o una parte, rompendo le cose, doveva portare altre questioni, doveva spiegare in senso politico-culturale il perché di questo fallimento, non doveva chiedere una mostra ma doveva dire che questa era la prova prova-

ta che le cose di questo tipo non possono andare, bisogna davvero cambiarla, bisogna, con un grosso movimento che ci riguarda tutti, cam-bi-ar-la, non si può continuare così, sono queste mostre qui che consentono ai Bellonzi di andare avanti, ai tipi come Bellonzi che secondo me non hanno figura intellettuale moderna per dirigere un istituto così.

Insomma, perché queste persone non sentono un minimo di ripugnanza, una nausea anche intellettuale?

Il punto per me chiave non è di concludere, io non sento di concludere niente, per me è di cominciare. Gli artisti, i critici, quelli che oggi si chiamano operatori culturali, hanno questa forza che è culturale e politica assieme, di portare un'alternativa a questo sistema che riguarda non solo la Quadriennale, ma ad esempio, anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna? Quest'ultima apre forse i suoi locali, al lavoro, alla sperimentazione, alla ricerca di tutte le correnti, di tutti gli uomini? Mai visto, mai sentito!

Certo ci si scoraggia, alla fine non si combatte più, si mandano i quadri sotto giuria, daccapo come nel '45, come nel '48; però il problema è questo qui: il problema che l'unica via di scampo sta in questo ribaltamento di una situazione. Bisogna cambiare il tipo di gestione, di governo e gli autori dovranno sentirsi capaci di governare e il potere politico dovrà dare questa possibilità. Noi rimandiamo sempre al potere politico comunque esso sia, ed io ho paura sempre del potere politico comunque esso sia, perché per me è appena l'inizio di un processo che io spero porti le forze culturali ad avere una parte di governo almeno nelle istituzioni che le riguardano. Io poi mi vorrei domandare, i signori membri della commissione consultiva, i quali hanno anche potere in altre zone della cultura artistica italiana, che cosa hanno fatto se sono stati consultati? si chiamano: Giulio Carlo Argan, Bellonzi, Brunolli, Bucarelli, Crocetti, Fazzini, Mascherini, Menna, Monti, Passacantando, Paolucci, Penelope, Pietrangeli, Terzolo, Valsecchi.

Secondo me la mostra gli è passata in mezzo alle gambe, per non dire una altra espressione.

Non dipende da loro certo, però stanno zitti, stanno completamente zitti. Strano il loro silenzio, è strano appunto questo andar via così. Io non posso credere che alcuni critici che sono qui condividano questa impostazione della mostra, mi sembra impossibile.

Montana — Dagli interventi che mi hanno preceduto sembrerebbe che ciò che si è verificato alla Quadriennale sia colpa esclusiva di Franceschini e Bellonzi. Ora, se personaggi come Bellonzi e Franceschini imperano alla Quadriennale da tanti anni, ciò a mio avviso è dovuto soprattutto alla carenza dei critici, degli intellettuali italiani, i quali anziché creare le basi di un fronte comune della cultura per scalzare alle radici i piccoli personaggi, ad un certo punto, in perfetta buona fede s'intende, collaborano con essi.

E' venuto il momento di dire basta a questa sorta di collaborazione in buona fede. Se facciamo un salto indietro ed andiamo a vedere come è stata organizzata questa Quadriennale (non quest'ultima sezione, ma la Quadriennale nel suo complesso, la X Quadriennale) vediamo che anzitutto si fa una innovazione: dividere la Quadriennale, dopo tanti anni che non si faceva, in tre sezioni. E questo potrebbe anche essere una esperienza positiva, senonché in queste tre sezioni noi abbiamo visto che critici, esponenti della cultura e dei sindacati degli artisti, in effetti erano legati a gruppi di cliente, tanto è vero che, per esempio, artisti che avevano fatto parte della sezione figurativi li vedevamo nella sezione astratta, artisti che facevano parte della sezione astratta li vedevamo poi nella sezione ricerca estetica degli anni '60 artisti che magari negli anni '60 non hanno mai fatto nessun tipo di ricerca, li ritrovavamo in questa mostra, fatta negli anni '70.

Ora questa confusione, che non è una confusione casuale ma voluta, ci doveva sin da allora mettere in allarme. Invece che cosa è avvenuto? A cose fatte, dopo aver denunciato la carenza dei vari comitati, dei vari gruppi sindacali che partecipavano e collaboravano a questa serie di mostre, dopo un po' c'è stato l'exploit della giovane generazione, la mostra dei giovani. A parte il fatto che dividere gli artisti tra giovani e non giovani è già una selezione secondo me arbitraria, a parte questo noi vedevamo un fatto curioso e cioè che i burocrati della Quadriennale, sentendosi bruciare la poltrona sotto il sedere, ad un certo punto avevano pensato di creare degli alibi e di cercare alleanze: il loro problema era fare demagogia.

Hanno cioè pensato che bisogna spostare l'operazione dal settore prettamente specialistico degli addetti ai lavori, al settore demagogico ed elettoraleistico; hanno cercato adesione a mio avviso presso quei settori della politica, dei sindacati, i quali ad un certo punto potevano costituire un appoggio reale per dare una parvenza di forza ad una organizzazione che fa acqua da tutte le parti.

Quali artisti dovevano partecipare? Tutti gli artisti! Io ad un certo punto chiesi, non so a chi, se c'era una lista elettorale, una segnalazione. No, tutti sono liberi di partecipare, tutti! Se noi pensiamo che in Italia ci sono 76.000 artisti, ebbene a questo punto c'è da pensare che chi aveva in mente di organizzare questo tipo di mostra già sapeva del fallimento culturale dell'operazione. Però della cultura a questi signori non gliene importa niente. Della cultura essi si servono per mantenere il potere. Ora a me sembra che questo doveva mettere in allarme noi critici, gli addetti ai lavori, ed io mi sono giustamente

messo in allarme. Che cosa vogliono fare? dove vogliono arrivare? Perché il problema era molto semplice: se partecipavano alle elezioni poniamo 5.000 artisti e la giuria inevitabilmente ne avrebbe scartati 4.500, era chiaro che quegli artisti che avevano votato la giuria erano poi respinti a maggioranza dalla giuria stessa, come dire che la maggioranza degli artisti aveva votato una giuria che non li conosceva.

Non era quindi una elezione qualificata: i critici sarebbero stati eletti da una maggioranza che non aveva capacità critica. Ma io che critico quest'ultima sezione, faccio presente che la critica portata alla "Quadriennale dei giovani" non esclude una critica forse ancora più dura alle precedenti sezioni della Quadriennale. Penso tuttavia che da questo dibattito debba scaturire una conclusione costruttiva, qualche indicazione e proposta. Anzitutto, proporrei una cosa: ma dove è scritto che tutto debba far capo al centro sacro di Roma? Perché la "Quadriennale" deve, dopo 4 o 5 o magari 8 anni fare delle grandi mostre di tipo sindacale (perché alla fine si riduce tutto ad una rassegna di tipo sindacale, quando non c'è l'intervento clientelare di gruppi di potere). Perché non si fanno proposte concrete ed articolate? Esistono le Regioni, sul piano politico ed amministrativo funzionano e non funzionano; potremmo farle funzionare almeno sul piano culturale. Anziché dare l'illusione, come diceva giustamente Micacchi, a 5.000 o 6.000 artisti o 1.500 che siano, di essere artisti e quindi di poter arrivare al traguardo della gloria, perché non si potrebbe, sulla base proprio di una selezione regionale, fare una scelta basata sull'intervento critico di addetti ai lavori, sulla base anche di una democratica indagine critica effettuata sul luogo, sui lavori effettivi che esistono nelle regioni? Allora a questo punto bisognerebbe fare rassegne regionali e dare, sulla base di queste rassegne, indicazioni per mostre personali alla Quadriennale. Cioè, questa Quadriennale, tutti questi grandi locali, perché non si mettono a disposizione di artisti segnalati nelle varie regioni d'Italia che veramente meritino di essere conosciuti? Perché non gli si dà questo spazio per fare mostre personali, non dopo 4 o 6 anni, ma nel corso dei mesi, nel corso dell'anno? Questa è una proposta, una indicazione concreta. Innanzitutto io proporrei che questa organizzazione sia sottratta ai gruppi della burocrazia capitolina. Qui c'è troppa collusione tra i poteri capitolini e l'organizzazione artistica della Quadriennale. Bisogna affrontare questo problema alle radici.

Bisognerebbe che la Quadriennale fosse a disposizione degli artisti italiani, e per ottenere questo, i critici soprattutto, ed anche gli artisti migliori, dovrebbero rifiutare operazioni come questa "Quadriennale dei giovani".

Giustamente si chiederà come mai gli artisti migliori della giovane generazione non hanno partecipato a questa mostra. Io penso che la risposta sia evidente: perché un giovane artista che ha una sua collocazione precisa, un suo impegno artistico riconosciuto avrebbe dovuto essere giudicato da una commissione eletta da una maggioranza non qualificata di artisti?

L'arte non è una questione di maggioranza. L'arte è ancora purtroppo della minoranza, soprattutto in una società come la nostra che è una società non omogenea, è una società di classe che appunto crea dislivelli. L'arte, comunque si voglia parlare, è un fenomeno di elite e tutti i fenomeni che gravitano intorno a un'arte di elite sono fenomeni di epigonismo, di imitazione. L'abbiamo visto proprio in questi giorni alla Quadriennale dove tutto quello che viene presentato da questi giovani artisti, riconosciamolo, è arte di imitazione: ci sono i Leger, ci sono i Guttuso, c'è tutta una serie di operazioni di tipo imitativo che dimostra proprio un fatto incontrovertibile e cioè che noi viviamo un'epoca storica, in una società, che non concepisce un'arte integrata, veramente popolare e quindi creativa. Un'opera di capovolgimento delle varie strutture presuppone però un'azione politica. C'è bisogno della collaborazione degli uomini di cultura, dei critici, degli intellettuali e vorrei aggiungere anche dei partiti politici. A mio avviso, in questa occasione c'è stato un difetto di partecipazione politica da parte degli intellettuali organizzati nei partiti. Per esempio Micacchi ha detto che questa mostra è uno scontro e va giustamente criticata. Però questa critica a me sembra una critica troppo a posteriori. Sarebbe stato forse meglio che il dissenso si fosse organizzato durante l'elaborazione di questa operazione elettoraleistica. Si doveva cioè, ad un certo punto, riunire artisti, critici e intellettuali nelle varie sedi di partito e nelle varie sedi di cultura, riunirli e dire: siete d'accordo su questo tipo di operazione? E' o no un'operazione che fa comodo a Bellonzi e Franceschini e ai vari gruppi di potere? Dobbiamo reagire ed in che modo? Allora si sarebbe avuta una rispondenza globale, organizzata da parte degli artisti che fanno capo e militano nei partiti di sinistra. Quindi, se sono d'accordo in gran parte con quanto ha detto Micacchi, dissenso in qualche misura per la tardività della posizione presa dagli organi dei vari partiti.

Mori — Se si vuole discutere sulla Quadriennale il discorso, per forza di cose, va allargato. Per cominciare io affronterei il problema dei rapporti tra potere e cultura, e per potere intendo quello organico alla società e non quello occasionale esercitato strumentalmente in proprio, magari abusivamente, per ricavarne profitto personale; per cultura, in questa occasione, intendo l'adesione a determinate ideologie, la pratica di determinati costumi e modelli

di vita. Impossibile qui fare altro che accennare ai condizionamenti posti sempre dal potere alla cultura.

Ora il potere cosa chiede? L'organizzazione del consenso con la retorica o la mistificazione. A chi tocca la mediazione in questa operazione? All'intellettuale.

C'era una posizione, la più avanzata del dopoguerra, che chiedeva: "Le cose dell'arte agli artisti". Era chiaramente una posizione corporativa. Il superamento di questa, secondo me, non deve significare: "Le cose dell'arte al mercato e alla critica legata ad esso". Perché il vuoto che lascerebbe la semplice abolizione della legge in questione e l'annullamento degli enti espositivi significherebbe di fatto lasciare alle strutture mercantili l'organizzazione delle idee e la gestione degli artisti.

C'è una disistima verso l'idea stessa di un sindacato degli artisti, i cui aspetti andrebbero analizzati con cura, mentre non si è voluta cogliere la volontà, che è in molti artisti, di vivere le trasformazioni in atto, senza che questo significasse per essi annullamento.

In quanto alla Quadriennale romana, al V congresso di quella che ora è la Federazione Nazionale Lavoratori Arti Visive e che è diventata parte organica della C.G.I.L., vari interventi oltre a denunciare la demagogia del regolamento, comprendevano la necessità dei giovani, spesso emarginati, di cercare una partecipazione, ma come scritto in un documento della sezione veneziana, l'invitavano "... assieme alle forze democratiche a riprendere la lotta per una profonda trasformazione funzionale e statuarie dell'Ente Quadriennale di Roma".

Dunque nessuna "direttiva" dei partiti o del sindacato che, in questo caso mi pare, sarebbe suonata assai strana qualunque essa fosse stata.



Quarta — Tranne quest'ultimo intervento, tutti gli altri mi sembra dovessero moltissimo dal centro del problema che stiamo esaminando. Secondo me bisogna risalire ai mandanti, cioè fare un discorso a monte a proposito della Quadriennale di Roma. C'è da dire anche che si va bene, non non ce la prendiamo con i vari Crispolti, Guttuso, Montanari, ecc., che hanno fatto parte di questa giuria perché continuano così il discorso, secondo il mio personale punto di vista, facciamo il gioco proprio del sottobosco culturale che ci ha dato le tre sezioni della Quadriennale più l'aggiunta di questa.

Cioè, nell'intervenire non dobbiamo fare il discorso di chi è la colpa, di questo o di quell'altro; qui il discorso va a monte e va a monte in tre direzioni: primo, istituzioni culturali di ordine borghese, quindi di un esame che non si può fare qui evidentemente, ma di un esame della funzione che assolvono queste istituzioni culturali.

Poi bisogna parlare delle istituzioni politiche funzionanti, che sono i partiti politici, e delle istituzioni sindacali.

Io trovo che in fondo noi raccogliamo i frutti di uno strano compromesso, di un compromesso che ha significato, a livello d'istituzioni politiche, di partiti, la creazione in linea di massima di una situazione molto accomodante nei confronti della cultura e delle forze culturali, che ha implicato l'esclusione della ricerca, dell'impiego verso la ricerca, della formazione nell'ambito di queste istituzioni politiche e sindacali di gruppi di potere che partiti con idee trianfalistiche quasi che volessero cambiare il mondo dei rapporti fra cultura e società, hanno poi di fatto usato questi strumenti domomea, per cui alla fine c'è stato una specie di nullismo, la cultura è andata proprio a farsi benedire. Il comitato centrale del Partito Comunista dedicato ai problemi della cultura in fondo ce ne ha dato una prova, quando ha scoperto o riscoperto certe istanze, certi valori, certe posizioni; adesso speriamo che si vada avanti. Altri partiti purtroppo non hanno fatto neppure questo, la Democrazia Cristiana

meno che mai ed anche gli stessi sindacati degli artisti. Non è che ora voglio tirare acqua al mulino di "Arte e Società", che lo rappresento qui, però mi pare che se non ci fosse stata "Arte e Società" a dedicare una inchiesta sulla famigerata legge del 2 per cento oggi avremmo ancora gli stessi elementi che avevamo sei mesi fa, un anno fa.

Io condivido l'istanza di Montana quando dice: "La Quadriennale venga amministrata dalle Province, dalle Regioni e io salterei dalla gioia il giorno in cui l'artista non fosse costretto a bussare alla galleria per ghermire una mostra mentre abbiamo poi magari questa cosa sconcertante, di rigetto, come la chiama Micacchi, che viene ufficializzata col denaro pubblico, sotto il marchio della Quadriennale. Se invece i locali della quadriennale venissero utilizzati senza il marchio della ufficialità, ma messi a disposizione degli artisti con un meccanismo che è tutto da vedere, da studiare, allora le cose sarebbero diverse. Io farei una proposta: quella d'invitare, trovare il modo di riunire attorno ad un tavolo gli esponenti culturali dei diversi partiti politici, gli esponenti dei vari sindacati e costringerli, sfidarli proprio, non tanto a rendere conto del malfatto, o del non fatto, quanto vedere come possono essere sollecitati, stimolati, in un confronto diretto, perché, questi si ricordino che la cultura si fa soprattutto con un metodo democratico di confronto altrimenti non si riesce a fare nulla.

Calabria — Volevo ricordare che la famosa consultazione che ha programmato l'insieme globale di queste manifestazioni si è praticamente riunita in un momento in cui questa ipotesi di una svolta diversa, non solo per le arti figurative, ma per la cultura in genere, non era così sentita.

Ora l'operazione secondo me, sarebbe stata del tutto naturale, cioè naturale nel senso omogenea a quel pacchetto già programmato dal Comitato Consultivo, se non ci fosse stato un tentativo di estrapolare eccessivamente questa mostra da contesto e di dargli un rilievo, direi mastodontico, che ha fatto acquistare alla iniziativa appunto un carattere, come stato detto qui, elettorale.

In realtà è un'operazione di cui vedo ci siamo accorti tutti sin dall'inizio, è stata un'operazione che da un lato si poggiava su strutture mercantili, dall'altro attraverso questa pseudo democrazia, tendeva a creare un costume proprio negli artisti qualificanti secondo me negativo, socialmente negativo, e quindi praticamente a influenzare anche il decentramento nel suo insieme a Roma.

Ora in questo tentativo c'è stato in qualche modo la messa in crisi anche del giudizio del mercato dell'arte o dell'industria culturale che noi spesso condanniamo, ma finché non si trova un'alternativa valida resta ancora l'unico mezzo di giudizio più giusto possibile. Il mercato che noi condanniamo riesce tuttavia a selezionare dei lavori, opera un ordinamento, una disciplina di valori che emergono, li si riconosce e quasi sempre in linea di massima ottiene anche dei risultati. Questo tentativo elettoraleistico è andato oltre, cioè a dire, ha messo anche in crisi questo tipo di ordine, di capacità del mercato a giudicare, è stato probabilmente un fatto non voluto, ma ha portato con sé di fatto una sperimentazione di un tentativo diverso, che è nato sì sotto questo segno di una volontà negativa ma che tuttavia porta con sé delle implicazioni.

Noi nel momento in cui ci poniamo dal punto di vista della democrazia, ci poniamo un grosso problema, cioè a dire: inventare un criterio altrettanto oggettivo, cioè che garantisca in sostanza una circolazione di opere e di idee, così come avviene anche all'interno del mercato, proprio per le condizioni del profitto. Ora il problema di fondo è questo: nel segno della democrazia siamo in grado noi di ipotecare un criterio diverso di selezione e di individuazione dei valori? Perché indubbiamente la proposta aperta ai giovani ha finito a trascinarsi su questo terreno che a mio avviso è molto più interessante, non a caso Franceschini e Bellonzi hanno dovuto aprire a tutti, poi hanno tentato con una giuria di contrapporre un'altra spinta, a quel discorso che andavano facendo, ma di fatto, con scarsi, risultati, non per colpa della giuria, ma proprio perché ci si trova di fronte, secondo me, a problemi di vasta portata che sono appunto la natura stessa della democrazia. Quindi ad esempio si parlava delle regioni, ammettiamo che una regione si aprisse, aprisse i propri battenti agli artisti e agli intellettuali, una regione democratica attraverso quali criteri, attraverso quali entità esprime poi un giudizio?

Crispolti — Attraverso gli uomini di cultura.

Calabria — Ecco, attraverso gli uomini di cultura e al momento in cui si dice attraverso gli uomini di cultura si cade in una posizione che è altrettanto elitaria, che sostituisce un meccanismo oggettivo che è quello che stiamo condannando.

Io sto ponendo il problema obbiettivo ripeto, che nel momento che ci si pone di fronte ad un criterio di democrazia, cioè che si aprono le istituzioni alla città e che le istituzioni diventino un servizio pubblico, beh! a quel punto si pongono tutta una serie di problemi che riguardano anche un'individuazione di criteri nuovi di confronto, che rivedano il ruolo dello stesso critico d'arte che non può esprimere la propria opinione, ma deve organizzare a sua volta il confronto, dovendo ipotecare i nuovi meccanismi che ancora storicamente non conosciamo, perché non abbiamo dei modelli comportamentali in questo senso.

Non bisogna neanche dimenticarsi di un altro problema che è altrettanto fondamentale: spesso gli artisti nel momento in cui indirizzano la propria attenzione emotiva ed ideologica verso queste sedi decentrate, intendo sedi democratiche, si trovano di fronte ad una richiesta formulata da queste sedi di partecipare in qualche modo al momento della produzione, cioè di aprire il proprio lavoro all'apporto democratico. E a questo punto non si dà una risposta, perché loro ereditano dalla storia un comportamento fortemente individualizzato ed individualistico, per cui pensano con la propria testa, meditano con la propria testa e non riescono a trovare forme diverse di apertura. Quindi i problemi sono complessi e di fronte a quest'imbarazzo fugge in una specie di panacea della concezione interdisciplinare. Per cui una Quadriennale da struttura per le arti figurative in senso tradizionale diventa un grosso centro polivalente interdisciplinare a servizio della città di Roma, ma io credo che se non si risolvono questi problemi che sono quelli di una rivisitazione e revisione profonda del proprio specifico e del proprio ruolo, io credo che questo rapporto con un momento interdisciplinare diventi una fuga in avanti che a mio avviso porterà ulteriori conclusioni.

Montana — Quello che ha detto Calabria è indubbiamente interessante. Il problema è proprio quello dei comportamenti. Cioè, non si può pensare di cambiare la situazione culturale in Italia, senza un minimo accenno di rivoluzione culturale, che è essenzialmente rivoluzione del comportamento, comportamento degli artisti e comportamento degli intellettuali. Se noi ci poniamo sul piano di rovesciare i comportamenti, gli artisti per la loro parte e i critici per la loro, evidentemente operazioni come quella della Quadriennale non potranno più accadere, si opererà effettivamente, non dico una rivoluzione culturale, ma almeno un processo di revisione del comportamento dell'intellettuale, che alla fine inciderà comunque sul potere.

Crispolti — Io sono d'accordo innanzitutto con Micacchi: che il problema della riforma della Quadriennale non va isolato da quello della gestione della Galleria d'Arte Moderna del Comune di Roma che appunto esiste solo come lotto di quadri immagazzinati. Io sono anche assolutamente convinto, e lo ribadisco fermamente, con quello che mi sembra abbia accennato Montana, e che deve essere portato invece alle sue ultime conseguenze: cioè che il problema di una critica a questa sezione attuale della Quadriennale va accettata soltanto come critica in blocco, cioè all'insieme di tutta la X Quadriennale. Perché è assolutamente, non solo fazioso, per non dire addirittura sospetto, attaccare soltanto questa 4ª sezione della Quadriennale, che è indubbiamente la più debole rispetto alle altre, che erano protette sostanzialmente dalla critica e dal mercato. Quindi la colpa dei critici italiani che collaborano con Franceschini e Bellonzi indubbiamente c'è, come dice Montana, però comincia dal Comitato consultivo che è indicato sul catalogo, e io mi domando come noi non si sia discusso riguardo alle precedenti sezioni della Quadriennale, come il sindacato confederale degli artisti non si sia posto allora il problema, e soprattutto non si sia imposto come forza contrattuale all'inizio della X Quadriennale, cioè quando la X Quadriennale è stata messa in cantiere. Cioè, mi chiedo, quali coperture, non dico del sindacato, ma diciamo della nostra situazione di critica, di mercato e di artisti ci sono state per cui si parli criticamente soltanto di questa Quadriennale, che è squarziata di mercato (al contrario di quello che diceva Calabria), e che in fondo è squarziata anche di critici, praticamente?

Questa quarta sezione insomma può essere stata in fondo l'elemento che ha fatto traboccare il vaso. In realtà però è stato anche il momento dove tutto è stato giocato così allo scoperto, che effettivamente la situazione problematica si è chiarita fino in fondo. Comunque non basta parlare della necessità assoluta di riformare la Quadriennale. Bisogna che ci sia una forza contrattuale che imponga la necessità di questa riforma, e questa può essere solo la forza politica. Occorre però una forza contrattuale che imponga il programma da porre all'interno di questa situazione di riforma e qui il sindacato deve dire la sua.

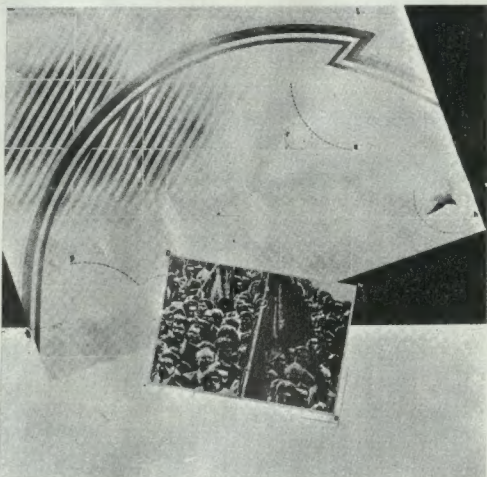
La Quadriennale deve diventare un servizio pubblico, cioè un servizio continuo, un servizio per un determinato tipo di personaggi che ne hanno bisogno, che vanno: dagli artisti, al pubblico che entra (e vi entra come in nessun altro posto a Roma). Io in un breve articolo che ho scritto per "Arte e Società", ho appunto accennato che, se questa manifestazione utile nel senso di lasciare uno spazio ai giovanissimi (e il limite poteva essere 30 anni invece di 35 anni) e che fosse perciò assolutamente necessaria, si fosse voluta gestire correttamente, forse bisognava chiedere da prima una soluzione di carattere critico, cioè appunto una mostra fatta per inviti, e poi se mai dalle ricognizioni regionali o per lo meno per zone pluriregionali. Si parla male molto spesso, e facendo anche ironia dei famosi sindacati artistici fascisti. In realtà questi sindacati avevano realmente una funzione di selezione iniziale, graduale, che permetteva una efficacia direi oggi inesistente di segnalazione, di affioramento della provincia ad un livello nazionale. Se voi in qualche modo ripercorrete la vicenda dei maggiori artisti italiani contemporanei, vedrete che tutti hanno avuto una graduale di segnalazione proprio attraverso le mostre sindacali, che erano decentrate a livello cittadino, a livello provinciale,

a livello regionale, interregionale e così via, così che in certo modo la Quadriennale era una sorta di traguardo. Ora non dico che la Quadriennale debba ritornare ad essere un traguardo, ma potrebbe anche essere, questo è un problema tecnico da vedere all'ultimo momento. Però occorre lasciare spazio agli artisti operanti in Calabria o nelle Puglie, o in altre regioni, anche più a nord, non toccate direttamente da centri dove le strutture artistiche siano funzionanti; lasciare insomma a loro un margine. In fondo quel poco che ha fatto questa sezione della X Quadriennale è stato proprio quello di segnalare numerose situazioni periferiche, altrimenti ignote.

Non piangerei, come propone Micacchi, su quei 1.300 tornati indietro, perché in fondo più che essere stati illusi da Franceschini e Bellonzi si sono autoillusi in buona parte. Indubbiamente se voi foste stati lì a vedere queste opere, non vi sareste meravigliati né della velocità, né della quantità degli esclusi.

Calabria mi pare abbia accennato alla fine ad un problema piuttosto interessante, dopo aver detto alcune cose sul mercato che mi hanno seriamente allarmato, cioè che il mercato possa dare delle garanzie di risultati, dovrebbe dare delle garanzie di ristrutturare una situazione; una situazione totalmente condizionata, alla quale invece ci si deve opporre, alla quale si devono opporre delle precise alternative. Mi ha interessato molto quello che ha detto a proposito della necessità di inventare altri criteri di selezione e di individuazione dei valori, criteri nuovi di confronto, e del compito del critico non tanto di dare

Il giorno 15 Marzo u.s. in occasione dell'inaugurazione della mostra del gruppo operativo di ricerca formato da Vitaliano Angelini - Vitaliano Cerutti - Mauro Corradini - Roberto Pedrazzoli - Roberto Scallugia, si è svolto il dibattito sul tema "Spazio operativo per una cultura alternativa" al quale sono inter-



ROBERTO PEDRAZZOLI

venuti vari artisti e critici tra cui G. Montana, L. Marziano, ecc. ... Purtroppo per cause tecniche il video-tape non ha registrato il dibattito per cui siamo nell'impossibilità di pubblicarlo.



VITALIANO ANGELINI

STRUTTURE D'IMMAGINI

Pino Mattone

Dibattito a cura di Spazioarte svoltosi il 28/3/1975 nello studio dello scultore Pino Mattone a Roma, con la partecipazione del critico d'arte Duilio Morosini.

Spazioarte — Vogliamo parlare con Pino Mattone e Duilio Morosini del tema centrale che costituisce la ricerca di Mattone e che l'ha portato attraverso vari stadi, dall'astrattismo, fino alle sculture attuali ed alla grafica che le affianca. Ora vorremmo chiedere a Mattone qual'è stato l'iter che l'ha portato a trovare nella figurazione il modo più valido di esprimersi e che cosa vuole soprattutto esprimere.

Mattone — Il termine astrazione già mi sembra un po' azzardato, comunque in linea di massima posso dire che prima facevo delle opere fine a se stesse, delle opere concluse, che non sentivano la necessità di un rapporto esterno, o si accettavano o si rifiutavano.

Oggi invece quello che è cambiato sostanzialmente è la volontà di stabilire un rapporto con chi guarda queste opere.

Morosini — Ciò che Mattone faceva prima, era una specie di astrazione ideografica di carattere arcaico, totemico, molto vicina per certi versi ad una certa pittura di Cagli, alla scultura di Kirkoff, ecc. e

giudizi di valore, quanto di organizzare il confronto, di ipotizzare nuovi meccanismi, e per l'artista della necessità di saper rispondere alle domande di partecipare al momento della produzione, mentre ora a tali domande non sa rispondere, giacché i modelli culturali di cui tradizionalmente dispone sono di ordine soltanto individualistico.

Sono infatti convinto della necessità estrema oggi di porre in revisione critica non tanto la necessità del proprio specifico, e di artisti, e di critici, quanto i confini e la configurazione metodologica del proprio specifico. E' indispensabile cioè rompere i circoli di una tradizione culturale elitaria che ci ha abituato agli esercizi del "consumo" delle correnti d'avanguardia. Mentre la novità è nell'ampiezza nuova del dialogo, appunto della partecipazione creativa, della capacità di accettare e corrispondere ad una risposta di base, dopo averla sollecitata. In questo senso va visto anche un rinnovamento della Quadriennale, che sarà diversa da quanto finora è stata, o da quanto sono stati macchinoni d'avanguardia analoghi, tipo "Contemporanea" di anni fa. Il problema è quello di aprire, di cercare un dialogo in sedi inevitabilmente decentrate.

La Quadriennale sarà un momento di organizzazioni di proposte di materiali, la cui fruizione tuttavia, nell'ampiezza nuova d'una partecipazione creativa di base e di committenza alternativa non potrà che realizzarsi altrove. A questa nuova prospettiva di dialogo, che spiazza tutti i termini della cultura tradizionale anche d'avanguardia, oggi io credo nel modo più chiaro.

molto raro che un disegno di uno scultore abbia un valore grafico autonomo, ha quasi sempre un valore progettuale, quindi è uno studio di rapporti, di pieni, di vuoti, di distanze; progettuale proprio nel senso della struttura compositiva, ed infatti di questo tipo sono i suoi disegni migliori, mentre quando fa disegno di racconto a volte corre rischi di populismo cioè di dilazione abnorme delle tensioni, sovraccarico di tensione espressionistica, cioè rischia di non essere capito nel mondo di oggi, nel senso che se c'è qualcosa nel mondo di oggi che non può essere capito è proprio l'espressionismo.

Personalmente vedo due strade possibili, grosso modo, a partire da una tradizione recente, per andare avanti in questo senso. Cioè da un lato la pittura, la scultura, tutte le attività di oggi intese in tutti i sensi possibili, come documentarismo inquisitorio, oggettivismo magico regolatore, dall'altro un'arte di ideogrammi di una estrema chiarezza, di una estrema possibilità di lettura, aperta alla lettura come lo può essere l'affiche, come lo può essere il mezzo di comunicazione di massa di ceppo costruttivista, legeriano e mi pare che in questo senso Leger sia stato proprio il più grande pittore proletario di quest'epoca.

Ecco, io vedo grosso modo queste due strade e non so ora come si ponga Mattone queste domande quando è con se stesso; glielo pongo io a lui adesso.

Mattone — Sì, infatti questo è uno dei rischi che capisco di correre, perché quello che mi propongo è il fatto di lasciare partecipare gli altri e lasciando partecipare gli altri significa in un certo modo dare degli elementi di obbiettività che risentano il meno possibile delle proprie passioni, di natura principalmente politica. Non ritengo che sia un danno, che la politica entri nelle cose e nei fatti dell'arte; però effettivamente deve entrarci in maniera indiretta, cioè deve essere politica la possibilità di parlare, di fare una scelta, di intervenire; così vorrei non dare soluzioni prefigurate, evitare l'espressionismo, evitare di dare delle soluzioni scontate.

Spazioarte — Tu Mattone facendo politica attiva da diversi anni in che modo ti avvicini alla tua opera di sculture in quanto uomo politico?

Mattone — Riallacciandomi al discorso precedente devo dire che la politica deve essere un qualche cosa che sta a monte, un qualche cosa che intride tutta la mia coscienza e che non direttamente viene poi a prendere parte al processo creativo. Quindi penso che questo essere politici debba essere un fatto che si definisce in un momento precedente e separato che prende corpo al momento della scelta di un determinato tema, al momento di vederne alcuni aspetti salienti più che altri e nel modo di stabilire i rapporti fra le cose, fra gli uomini ed anche fra le opere e chi le guarda. L'opera d'arte deve lasciare la possibilità di essere interpretata in vari modi, anche contraddicendo eventualmente le intenzioni dell'artista. In questo senso però è necessario un linguaggio che in una qualche misura gli sia comprensibile, che sia anche il suo linguaggio.

Morosini — In questo senso io prima parlavo di alternativa fra pittura e scultura dell'oggettività e rispettivamente di iconogramma, perché rispondono a queste domande dell'accessibilità e della leggibilità a livello collettivo, perché sono strumenti che si appaiano a quelli dell'ottica quotidiana, l'ottica del supermercato dell'affiche, della strada, ecc. Evidentemente che non si tratti di abbordare una risoluzione di questo genere per via demagogica, ma è nella logi-

ca delle cose che un autore di oggi risponda alle immagini che lo circondano con mezzi adeguati, e mezzi adeguati vuol dire efficacia della replica. Se uno vuole combattere ad armi pari coinvolgendo un'ottica che è familiare a milioni di persone e quindi di per se accessibile, di per se strumento di comunicazione di massa.

Spazioarte — Però usare questi strumenti di comunicazione per portare in fondo un messaggio politico, crea il problema del pubblico che vai ad incontrare portando le tue cose in galleria; sappiamo che le gallerie sono frequentate da un certo pubblico, una certa elite. La tua invece è una problematica che investe il proletariato, la classe operaia in particolare.

Mattone — Evidentemente io non posso pormi il problema della scelta del pubblico anche se mi piacerebbe farlo. L'individuazione ed il coinvolgimento di strati più estesi ed interessati ai problemi dell'arte e della cultura sono compiti di vasta portata che spettano ad altri organismi, non agli artisti. Direi che in questo senso è preliminare una crescita generale delle masse che per esempio può essere attuata tramite la scuola. Il fatto però che si aspettino tempi migliori non ci può esimere dall'affrontare in qualche maniera il pubblico che abbiamo.

Morosini — Effettivamente nelle condizioni oggettive in cui ci troviamo, la sfera di comunicazione è sempre più o meno quella a cui allude Mattone. Come allargare questa sfera di pubblico? Qui sono ancora d'accordo con lui quando dice che sono tutti problemi che stanno a monte; è dalle soluzioni politiche che possono derivare determinate conseguenze culturali, non nel contesto della situazione attuale.

D'altro lato la funzione degli istituti pubblici è assolutamente carente; vivono in uno spazio chiuso, con orari proibitivi, inabborracciati per chi lavora e senza espansione nell'ambiente urbano, cioè fuori dal loro apparato.

Mi pare che tentativi di questo genere siano stati fatti in Emilia. A Bologna ora si sta inaugurando un nuovo museo con questi scopi; da un lato essere un luogo di frequentazione aperto a tutti, cioè in un orario accessibile anche a chi lavora, d'altro lato accompagnato da una fitta rete di attività e di divulgazione anche con possibili sviluppi al di fuori dell'ambiente stesso del museo, cioè nello spazio urbano, incoraggiando manifestazioni di quartiere, in modo che il museo diventi uno stimolo, un centro organizzativo, un centro irradiante del patrimonio che custodisce e che cerca di far conoscere. Oggi si sentono ovunque tesi utopistiche: è inutile fare arte, tanto vale agire, fare soltanto dell'arte di intervento e così via. Io non vedo questo conflitto a morte tra arte d'atelier ed arte di intervento, mi sembra un conflitto fittizio. Va benissimo che si faccia dell'arte di intervento ma se la fanno gli stessi che fanno arte d'atelier ancora meglio, forse, perché tutto questo si può prestare anche a dilettantismi e faciloneria.

Quanto ad una cultura non per il popolo, questo è un problema che va visto in una prospettiva rivoluzionaria non nel quadro della situazione attuale. Il popolo oggi produce cultura attraverso quello che fa: nell'organizzare certe azioni, nell'intervenire persino a livello di un miglioramento dell'apparato produttivo. Questi sono tutti fenomeni che dimostrano il livello di maturità del mondo operativo, ed a questo livello il mondo operaio fa già cultura, ma se parliamo di cultura di immagine, questa è una cultura sovrastrutturale che il mondo operaio produrrà quando avrà una cultura egemonica, non oggi.

TECNICHE POVERE

Roberto Lenassini



In un dialogo con Lenassini, tre anni fa, in occasione di una sua mostra a Napoli, conclusasi con una sorta di "happening" nel parco di Capodimonte, sottolineavo la sua posizione, così autenticamente "povera", di fronte al nodo relittuale del "new dada", da spostare completamente i termini di una prospettiva di valutazione culturale secondo i codici consueti dell'avanguardia, rispetto al suo fare.

Una "povertà" spontaneamente riscoperta su una radice di rivendicazione esistenziale, con evidente componente ludica. Ma lo spiazzamento appunto era sconcertante oltremodo, di fronte alle abitudini critiche, ai protocolli di cui disponiamo. E parlavo di "new dada", perché il riferimento era al reimpiego in parte relittuale, in parte comunque di materiali poveri e emarginati nel paradiso del consumismo quotidiano. Non parlavo tanto di "arte povera", la quale in realtà non ha pressoché mai usato materiali veramente poveri, né ha prodotto oggetti "poveri", cioè merceologicamente, e più merceologicamente, e persino culturalmente diseredati.

Oggi tale spiazzamento mi appare avere sue più precise ragioni. E sono quelle del salto qualitativo di un'operazione implicita nel fare di Lenassini, ormai da diversi anni (la sua prima apparizione a Roma fu in "Prospettive 5" nella primavera '72). Esattamente l'impiego di tecniche povere, alle quali s'associa intimamente un'iconologia povera.

Sotto il profilo del riscatto delle tecniche povere, che non solo Lenassini va compiendo (penso al lavoro d'animazione di Dalisi a Napoli e in Campania, nel quadro del gruppo "Global Tool", inteso ad un risarcimento urbano e sociale della creatività), ma che certo Lenassini ha spontaneamente ed autonomamente impostato a Trani appunto da diversi anni, questo suo lavoro così felicemente impegnato in una risposta grottesca, sia nell'iconografia ipertrofica che ne risulta, sia in quel rovesciamento radicale dei miti consumistici, appare in una luce più precisa e persino con una definita collocazione culturale.

"Figlio della monnezza" si definiva Lenassini in quel dialogo di tre anni fa: e lo era e lo è, con tutta la carica eversiva di chi, appunto da una prospettiva di abolizione di protocolli culturali inevitabilmente di classe egemone, rovescia completamente il campo operativo (non per nulla esteso subito all'urbano), i mezzi (i più autenticamente, esistenzialmente — e non mentalmente, culturalmente — poveri), l'iconografia (un grottesco indigeno, autarchico, persino), le ragioni (che sono squisitamente di contestazione politica e di rivendicazione esistenziale).

Enrico Crispolti

Il giorno 19 Maggio, in occasione dell'inaugurazione della mostra si svolgerà un dibattito con Roberto Lenassini, Riccardo Dalisi ed il critico Enrico Crispolti che sarà riportato sul prossimo numero di Spazioarte.



PROPOSTA DI LAVORO INTEGRATO

Massimiliano Fuksas - Aldo Turchiaro

Progetto di un palazzetto dello Sport a Sassocorvaro

Il progetto, poi realizzato, è stato redatto su commissione dell'amministrazione comunale (di sinistra) del Comune di Sassocorvaro.

Sassocorvaro è un piccolo centro, poco meno di quattromila abitanti, noto soprattutto per la famosissima Rocca attribuita a Francesco di Giorgio Martini, architetto urbinato della corte di Federico da Montefeltro.

La stesura del progetto, rappresentava una variante ad un altro progetto, sempre di Fuksas, in cui il palazzetto dello sport era parte di un più vasto complesso sportivo; per il costo e la difficoltà di esecuzione si dovette perciò provvedere ad altra soluzione.

Il progettista utilizzando l'occasione che si presentava, ha dato vita ad una idea che aveva da lungo tempo in gestazione: progettare e costruire un'opera architettonica insieme ad un pittore, Aldo Turchiaro, con una completa ed unitaria elaborazione, ove, l'elemento figurativo crescente come esigenza della matrice complessiva dell'edificio e non come sovrastruttura.

I lavori, affidati ad una impresa romagnola, durarono un anno o poco più.

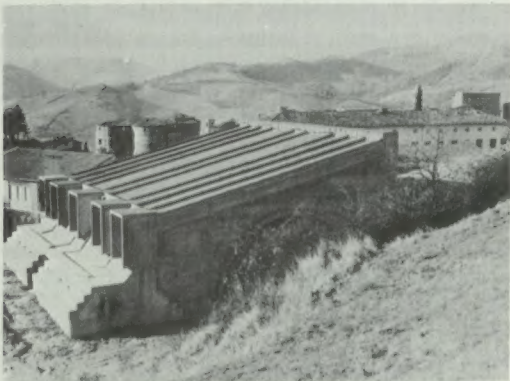
Le "impressioni" sul cemento, nel prospetto Sud-Ovest dell'edificio, tratte da cartoni disegnati per l'occasione dal pittore Aldo Turchiaro, trattano centralmente del dramma cileño, Allende e l'imperialismo, il serpente e l'uccello e le altre figure sono episodi legati al mondo uomo-animale tipici dell'artista.

L'altezza da terra e la collocazione delle sagome servite da cassaforme per il c.a. di queste immagini, è stata decisa dopo una discussione in assemblea con gli operai che hanno realizzato l'opera.

Sin dall'inizio perciò si è trattato di un lavoro a volte anche impersonale ma cercando un'unità ormai persa nella stragrande maggioranza degli eventi.

L'edificio è alto oltre 15 metri e stabilisce un originale rapporto con la rocca non molto distante e con la natura dei colli in declivio.

La copertura è stata realizzata con travi in c.a. di m. 24 alte 1,20 m.



Stralcio del dibattito svoltosi nella sede di Spazioarte il 16/4/1975 con la partecipazione di Dario Micacchi

Spazioarte — Abbiamo presentato a Spazioarte il lavoro di Fuksas e di Turchiaro ed in questa stessa sede, ne affrontiamo la discussione poiché è una proposta che può aprire infinite prospettive anche per una più idonea applicazione della legge del 2 per cento; in questa unità infatti l'architetto e il pittore hanno lavorato insieme fin dall'inizio: il pittore cioè non è stato subordinato all'architetto e non ha ricoperto un ruolo di "decoratore" quale è quello assunto in genere specialmente in occasione dell'applicazione della legge del 2 per cento.

La parola ora a Fuksas e Turchiaro per conoscere direttamente da loro le difficoltà e le impressioni di questo lavoro.

Fuksas — Iniziamo con un breve preambolo necessario per comprendere meglio l'importanza del

tentativo, come ipotesi di un lavoro tra due che fanno mestieri specifici completamente differenti.

Il problema era non ridurre l'intervento pittorico, a un fatto secondario, a un momento successivo, ma costringere il pittore e l'architetto a pensare una cosa, a collocarla ed avere un rapporto insieme. Immediatamente ci siamo trovati di fronte a due fattori estremamente importanti: il primo i problemi di costo, il secondo riuscire a spaccare una possibile ostilità di un'amministrazione alla quale si proponeva qualcosa di nuovo in un centro molto piccolo (3.500-4.000 abitanti).

Il fatto determinante fu quando l'opera del pittore diventò evidente, cioè l'opera figurativa e non più l'architettura, l'intervento specifico del pittore diventa un fatto particolare, un fatto d'immagine. Allora è qui che il pittore interviene nel suo specifico, ovvero pensa ad alcune figure, alcuni elementi semplici, emblematici che sono: tre metobe, cioè, tre uccelli che, possono rappresentare: l'amore, la libertà, il mangiare, il dormire, cioè fatti quotidiani, e tre figure che erano un cane, un grillo e un serpente. Come si è intervenuti? Il pittore disegnò queste figure, e i carpentieri le applicarono non in maniera normale, in una maniera idiota, bensì con una volontà precisa emersa da una riunione fatta con Turchiaro.

Io non credo che questa sia effettivamente un'opera integrata, perché è un tentativo che si è fatto contro tutti quelli che queste cose non le volevano, ma questo va proposto secondo me più come ipotesi che come risultato. Perciò secondo me il discorso va aperto, proprio su quello che può significare la logica del 2 per cento. Il problema è reintegrare varie attività. Riuscire ad integrarle, è un fatto, almeno in questo ambito, di grossa rilevanza perciò quello che credo sia da auspicare, è continuare a sforzarsi di lavorare insieme, cioè facendo dei gruppi cosiddetti interdisciplinari, cercando un'organicità d'intervento, riuscire a trovare una linea di tendenze in tutto questo.

Spazioarte — Questo seme che voi avete gettato, di progetto integrato ha determinato alcuni frutti o è rimasto almeno fino ad ora come fatto isolato? Prevedo cioè determinati sviluppi successivi?

Fuksas — Noi stiamo lavorando, io e Turchiaro in particolare, su tre ipotesi di lavoro: una è un edificio industriale, un'altra è un edificio scolastico e l'altro è un progetto già presentato ed è un edificio industriale ad Anagni, un'inceneritore. Pensiamo, se tutto va bene, di poter iniziare la realizzazione di questa prima opera alla fine dell'estate o a metà estate.

Le altre siamo ancora in fase di progettazione. Da altre parti credo che si sta portando avanti il concetto del murales; bisogna però stare attenti a non confondere il discorso fra il murale e l'intervento integrato.

Il murale, benché sia un fatto importante, come il discorso sul manifesto, sulla scritta murale, ecc. rimane però ancora una ritrosia rispetto ad un'intervento a monte coordinato, è giusto, quando il murale diventa un fatto spontaneo, come in Cile non lo è più nel momento in cui è un fatto preconstituito.

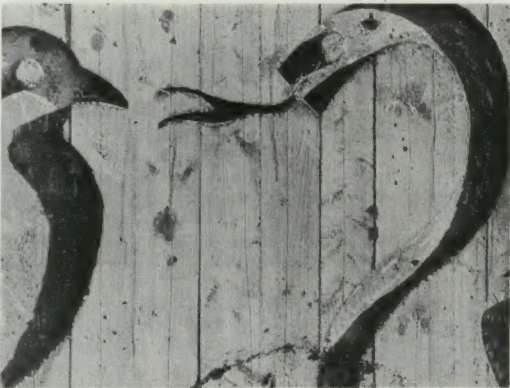
Micacchi — Per motivi di chiarezza preferirei rifarmi a quanto ho scritto sulla scheda. Accade di rado, in Italia, che ci sia integrazione in un progetto delle idee e del lavoro dell'architetto e dell'artista; ancora più raro, poi, che ci sia nella piena, armonica consapevolezza sociale e culturale dell'ambiente naturale e urbano e del territorio dove si interviene.

Nemici di tale integrazione sono: la proprietà privata dei terreni che è quanto di più selvaggiamente egoistico ci sia in Europa; il dominio privato pressoché incontrastato del mercato d'arte che confina l'immaginazione dell'artista in una mutilata dimensione; infine, la mancanza di un'organica cultura artistico-architettonica che, nei mezzi nei materiali nel metodo e nelle forme, e con i concreti committenti sociali, esalti il momento pubblico e costruttivo portatore dei bisogni materiali e spirituali delle grandi masse.

Per noi italiani i riferimenti sono quasi sempre, sia in positivo sia in negativo, nelle esperienze fatte fuori d'Italia. C'è, è vero, quella ingenua legge del 2 per cento, varata nell'Italia così piena di speranze del primo dopoguerra e che avrebbe dovuto favorire, in rapporto all'architettura e ai piani urbanistici, un destino pubblico all'arte italiana. Una legge che è diventata una vergogna e che bisogna abolire a favore dell'integrazione degli artisti nel momento progettuale dell'architettura. Una legge che oggi è ridotta a questo: primo momento, si riuniscono, con tanto di concorso, A, B, C, D, e assegnano l'esecuzione dell'opera o la collocazione di un'opera già fatta in studio a E; 2) si riuniscono A, B, C, E, e assegnano l'esecuzione o la collocazione a D; 3) il giro continua con ben dosata rotazione, questo va avanti praticamente da 25 anni circa.

La collaborazione tra l'architetto Fuksas e il pittore Turchiaro, è piuttosto rara, direi quasi eccezionale. Intanto non è una semplice applicazione, ma è stato un momento, dove, credo, loro abbiano molto

ragionato assieme. E questo ragionare è qualche cosa di diverso da quello che normalmente si fa, cioè il pittore fa il lavoro per conto suo, l'architetto pure, poi s'incontrano fanno un progetto e l'opera in qualche modo viene collocata. Invece io credo che loro abbiano lavorato in una specie di sodalizio sia amicale, sia culturale, perché la situazione è questa: l'architetto anche se ha idee che lo portano a rifiutare un certo tipo di società di classe, alla fine costruisce; cioè l'architetto, qualsiasi idea negativa, combattiva, abbia sulla società deve costruire, comunque offrire uno spazio sociale e per quanto possa negare una società anche nelle sue manifestazioni più pubbliche, fa sempre uno spazio abitabile, uno spazio sociale, cioè è difficile pensare ad un'architettura che nelle sue forme nega se stessa, dove non si possa vivere. Il pittore o l'operatore culturale, come oggi si dice, invece ha altri atteggiamenti. Il pittore in un quadro, l'operatore culturale in un happening o che sia, può esprimersi completamente in negativo, cioè un pittore può in un quadro negare una società dello spazio il pittore ha un'altra avventura, ha possibilità che l'architetto insomma non può avere.



Ecco, allora, la felicità formale dell'incontro tra Fuksas e Turchiaro, il loro riconoscersi in una volumetria con figure simboliche, la loro umiltà culturale nei confronti della Rocca attribuita a Francesco di Giorgio Martini e del paesaggio che fu anche quello amato da Piero Della Francesca. Umiltà che ha generato il grande arco portante "románico" che nella curva sintetizza le molte curve organiche del paesaggio e la costruita rocca.

Il cemento a vista è stato sentito come materia, assai intensamente, da Turchiaro: c'è stato un certo crogiuolo delle idee dell'architetto e del pittore che è difficile una distinzione dello specifico.

Secondo me in questo lavoro, l'uno deve qualche cosa all'altro. L'architetto ha sentito la volumetria vivente del palazzetto come una forma calma, energica, felice nel grembo delle colline. Le figure di animali di Turchiaro sembrano essere vissute da quelle colline e avere impresso le loro forme come in una pietra che esistesse da sempre e poi essersene andate via.

La loro forza simbolica poggia su tale naturalezza. Il cane, il serpente, l'uccello e le altre figure dei riquadri hanno evidenza volumetrica per gli incavi d'ombra portanti le figure e il loro moto.

Natura, storia, funzione, hanno dato vita ad una volumetria che si direbbe essere sempre stata parte di quel territorio.

Turchiaro — Io più che illustrare l'esperienza, che è abbastanza chiara, vorrei parlare di un altro aspetto: l'aspetto che riguarda un problema sindacale dibattuto nel Congresso che abbiamo avuto di recente alla CGIL. La legge del 2 per cento, che è una di quelle leggi dove l'opera d'arte viene considerata di abbellimento a delle opere pubbliche già destinate. Nel dibattito è venuta fuori l'esigenza di arrivare al punto in cui l'opera d'arte dovrebbe nascere contemporaneamente alla progettazione dell'edificio pubblico, quindi diciamo una necessità organica fra l'opera dell'artista e l'opera dell'architetto. Nel lavoro che ho svolto insieme a Fuksas a Sassocorvaro in un certo senso abbiamo un pochino anticipato questa esigenza e mi sembra che da questo punto di vista questa operazione, se pure nata spontaneamente, oggi può diventare un esempio. Io naturalmente non posso illustrare adesso i disegni e le operazioni che abbiamo fatto, sono d'altra parte abbastanza visibili nelle motivazioni, però questa occasione mi sembra abbastanza felice da questo punto di vista e spero che da oggi in poi molte opere possano nascere partendo da questa premessa.

Fuksas — Il fatto particolare è che c'è una disgregazione fra le varie componenti, fra architetti, critico, pittore, scultore ecc.

Parliamo realmente di quello che abbiamo costruito in Italia negli ultimi 30 e 40 anni, diciamo nel dopoguerra, abbiamo costruito per lo più edilizia residenziale, non abbiamo costruito servizi; e non era edilizia economica e popolare, dove lo stato entrava in qualche cosa, si è costruito soltanto case di tipo semilusso, perché era quel tipo che andava bene. Quel 4 milioni di vani sfitti al momento o non venduti fanno parte proprio di quella logica, cioè che l'edilizia stava in mano a quello che diceva Micacchi prima, alla speculazione, ad una sfrenata speculazione privata, perciò già si costruiva poco di edilizia pubblica, l'Italia è pochissimo infrastrutturata, non par-

liamo poi dei problemi della scuola, dei problemi della sanità, dei musei, e quel poco che si è fatto ovviamente è stato radicalizzato, cioè l'architetto è uno che per anni è stato la punta di maggiore penetrazione, non solo lui, ma il geometra — perché l'Italia è stata costruita dai geometri — l'ingegnere, l'architetto in parte, hanno costruito un'Italia in cui le spinte legate alla rendita fondiaria più arretrata, e alla logica di speculazione più arretrata, erano quelle che vincevano, cioè l'architetto era uno che non pensava minimamente di fare un'opera insieme ad uno scultore, a un pittore o a lavorare insieme ad un critico, a un sociologo, a fare diciamo un gruppo di lavoro interdisciplinare più complesso e non ci pensava perché? Perché lui come figura sociale, come fatto deciso e determinato rappresenta tutt'altre cose, tutt'altri interessi. Allora ripropiamo il discorso prioritario dell'edilizia pubblica rispetto a quella privata compresa l'edilizia abitativa pubblica, allora forse formeremo anche altri strati sociali e formeremo anche un humus tale che poi può produrre un'organicità d'intervento tale che non sia solo sporadico come in questo nostro caso.

Mori — Secondo me, il problema è dell'assenza dell'artista nella città, l'artista individuo ha prodotto delle opere che servivano all'individuo, non ha lavorato per la società e l'assenza dell'artista si vede. Secondo me, va toccato il punto di come regolare questa integrazione tra le varie componenti, ossia come lavorare insieme per produrre quest'opera organicamente. E questo qui è anche un problema di legge, non sarà facile certo trovare il modo di reintrodurre l'artista, e per artista intendiamo quell'individuo che ha immaginazione, che possa fare quello che già è stato fatto nel passato, per esempio una Piazza Navona è venuta fuori felicemente da lavoro collettivo, ed altre strutture che noi siamo obbligati a invidiare ormai alle epoche passate. La città adesso è soltanto una fila di edifici, delle strade così anonime, è stato detto appunto macchine di quartieri come macchine per abitare. Questo richiederà un grosso sforzo, ma secondo me sarà difficile che si possano avere immediatamente delle soluzioni, perché le soluzioni vanno così avanti organicamente con la trasformazione anche delle angolazioni delle scelte, scelte politiche, scelte ideologiche, e questo appunto richiede un diverso modo di vivere.

Accolti Gil — Io sono abbastanza d'accordo sul discorso di una committenza pubblica, democratica largamente partecipata, per cui il lavoro dell'architetto tradizionale, del pittore tradizionale, viene ad integrarsi e così via. Sono un po' meno d'accordo sull'accenno che si faceva al critico che deve starci dentro, per me io credo ancora abbastanza ad un minimo di rispetto di certi ruoli, il critico è giusto che faccia il critico e che non stia dentro lui perché altrimenti perde la funzione, appunto, di critico. Si faceva l'accenno di una scuola, sarebbe interessante vedere come si può organizzare lo spazio e come si possono anche creare degli spazi di intervento artistico, espressivo, da parte degli stessi ragazzi che poi sono destinati ad usare quella scuola.

Mattone — Il fatto importante, secondo me, è quello di individuare la committenza. Fino ad oggi l'architetto, ha lavorato per certe forze, per certo capitale e quindi il discorso che ha potuto fare è stato legato alle esigenze di questo capitale, al piacere estetizzante di un'élite o alla rappresentazione della potenza economica di gruppi dagli interessi ben determinati.

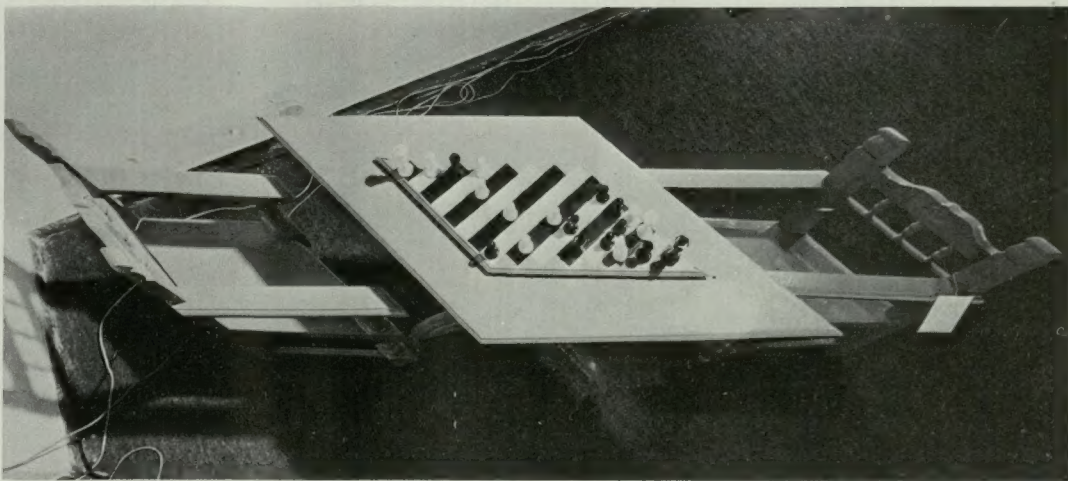
Anche l'artista, pure quando non l'ha voluto, ha finito per lavorare per gli stessi committenti. Le sue opere sono entrate raramente nella cultura di massa.

Gli stessi artisti dichiaratamente democratici il più delle volte hanno finito per lavorare sul popolo piuttosto che "per" o meglio "con" il popolo.

Micacchi — Comunque io credo che il problema è che abbiamo tutto da fare: c'è una lotta politica che deve essere di una forza e di una intransigenza notevole se si vuol vincere la battaglia sul piano culturale. Per esempio questa storia del 2 per cento è veramente una piaga nazionale, attraverso cui escono tanti miliardi quanti non ne escono dal mercato privato. Responsabili sono tutti: dai critici che stanno nelle giurie, agli artisti che partecipano a questi concorsi. E' un esempio spaventoso, pericoloso, di gestione del consenso. Perché? Perché, si fa un lavoro contrario a quello che si dovrebbe fare, riuscire in qualche modo a modificare le cose per cui veramente la gente possa lavorare. Per esempio se è in costruzione un quartiere, 10-20 artisti possono lavorare: è un atto di governo, è un atto di cultura. Purtroppo quando si verrà a parlare di questi anni, non ci resta niente, non resta traccia, sarà ancora una storia di quadri, di sculture, di happening, di genti, di genti che non lasciano traccia, questa è la nostra storia e secondo me l'azione è veramente per cambiare il governo delle cose. E' curioso che uno dei pensieri dominanti, forse il pensiero dominante degli artisti moderni, è quello proprio di dove vive l'uomo e come vive, non c'è autore, qualsiasi cosa faccia, che non si ponga il problema della relazione del suo corpo, dei suoi pensieri, della sua memoria, del suo futuro dentro uno spazio, chiuso o aperto; fin proprio all'angoscia, fino al desiderio della morte; ed è strano e curioso che uno dei problemi chiave dell'arte moderna non viene trasferito nella spazialità, tanto che alla fine si ritorce, cioè diventa arte del negativo cioè diventa la matrice non stampata di un mondo possibile. Questo secondo me è la battaglia da fare, se non si farà le cose rimarranno così come sono.

UNDICI IPOTESI DI SPAZIO

Paolo Zacchia



IPOTESI N. 1

Nel periodo compreso tra l'1 ed il 13 Marzo u.s. Paolo Zacchia ha proposto nei locali di Spazioarte "Undici ipotesi di spazio". Un lavoro di ricerca che implicava la partecipazione diretta del pubblico a livello comportamentale presentando ogni giorno una ipotesi spaziale con ambientazioni diverse di volta in volta, che offrivano la possibilità al visitatore di un libero intervento anche alla composizione dell'ambiente stesso tramite il dialogo con l'autore.

Gli interventi sono stati articolati seguendo questo sviluppo:

- 1) Ipotesi per uno spazio costruito su coordinate non ortogonali.
- 2) Esempio di compenetrazione ottenuta con rotazione del piano orizzontale di 45°.
- 3) Applicazione di uno spazio-spirale all'oggetto scacchiera. Raccolta di proposte per utilizzare l'oggetto in questione.
- 4) Compenetrazione per slittamento orizzontale;

ipotizzazione di uno spazio "pieno" con oggetti "vuoti".

5) Rotazione per sezioni successive dell'oggetto scacchiera. Proposte per assuefazione all'ipotesi di base.

6) Adattamento fisiologico nei confronti di oggetti atipici. Raccolta di idee e commenti.

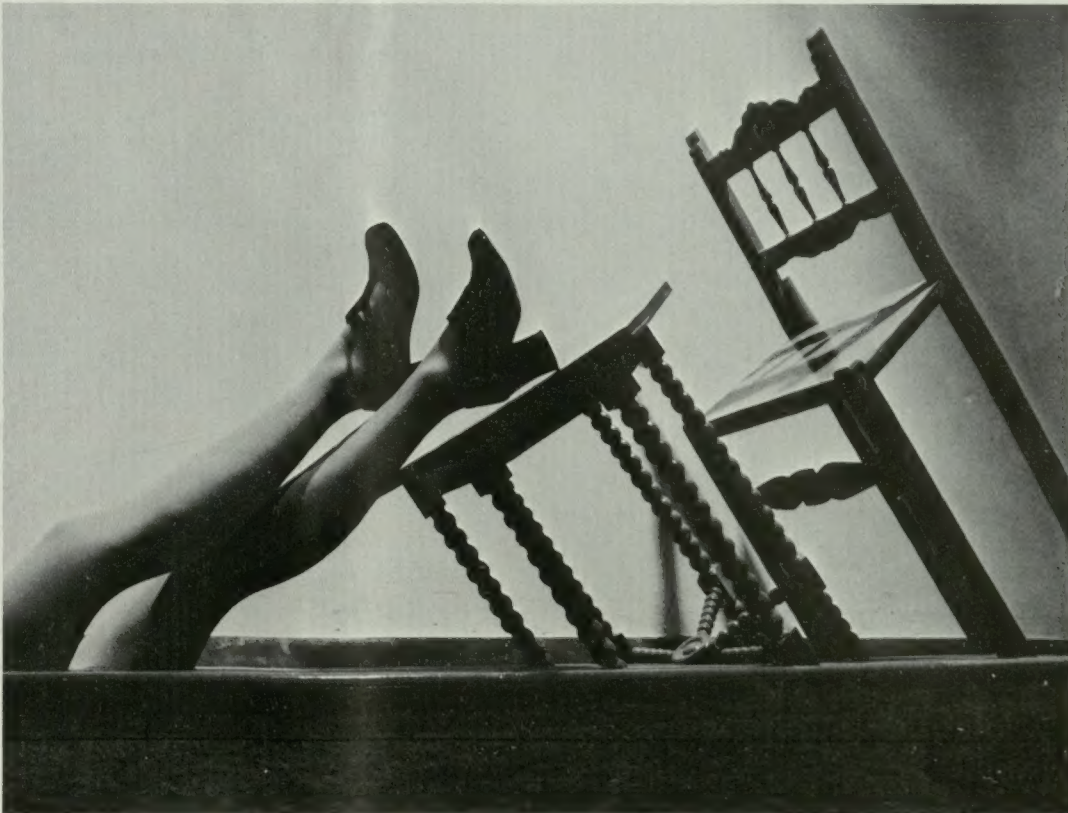
7) Ipotesi di spazio-situazione. Eventuali fasi successive di un avvenimento. Registrazione a mezzo Polaroid.

8) Doppia partita di scacchi con quattro giocatori su una scacchiera ambigua.

9) Ipotesi topologica su una scacchiera curva. Implicazioni drammatiche e non.

10) Smascheramento del tentativo dell'autore di gabbare per quadrimensionale un oggetto a tre dimensioni.

11) Il pubblico dispone di tutti gli oggetti-stimolo per abbinarli e scoprire le combinazioni più stimolanti.



IPOTESI N. 2

Il giorno 22 Maggio a Spazioarte si svolgerà un dibattito sull'opera del pittore Irpino con la presenza del critico Duilio Morosini. Il dibattito sarà sviluppato sul tema "Riproposta del surrealismo come protesta".

Spazioarte concluderà la sua stagione di proposte con una mostra personale di Elvo Di Stefano. La mostra si inaugurerà il 3 Giugno p.v. e la sera dell'inaugurazione si svilupperà un dibattito sul tema "Semanticità nella Geometria".

LE GRANDI PIEGHE

Guido Montana ci ha inviato la seguente lettera sulla mostra antologica di Manzù organizzata come è noto dal Comune di Roma e dalla rivista CAPITOLIUM, presso l'istituto italo-latino-americano all'Eur. Un'opera, alta ben undici metri, intitolata "Le grandi pieghe", è stata sistemata sulla terrazza del Pincio suscitando commenti e perplessità.

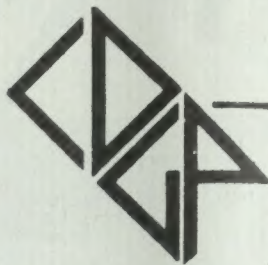
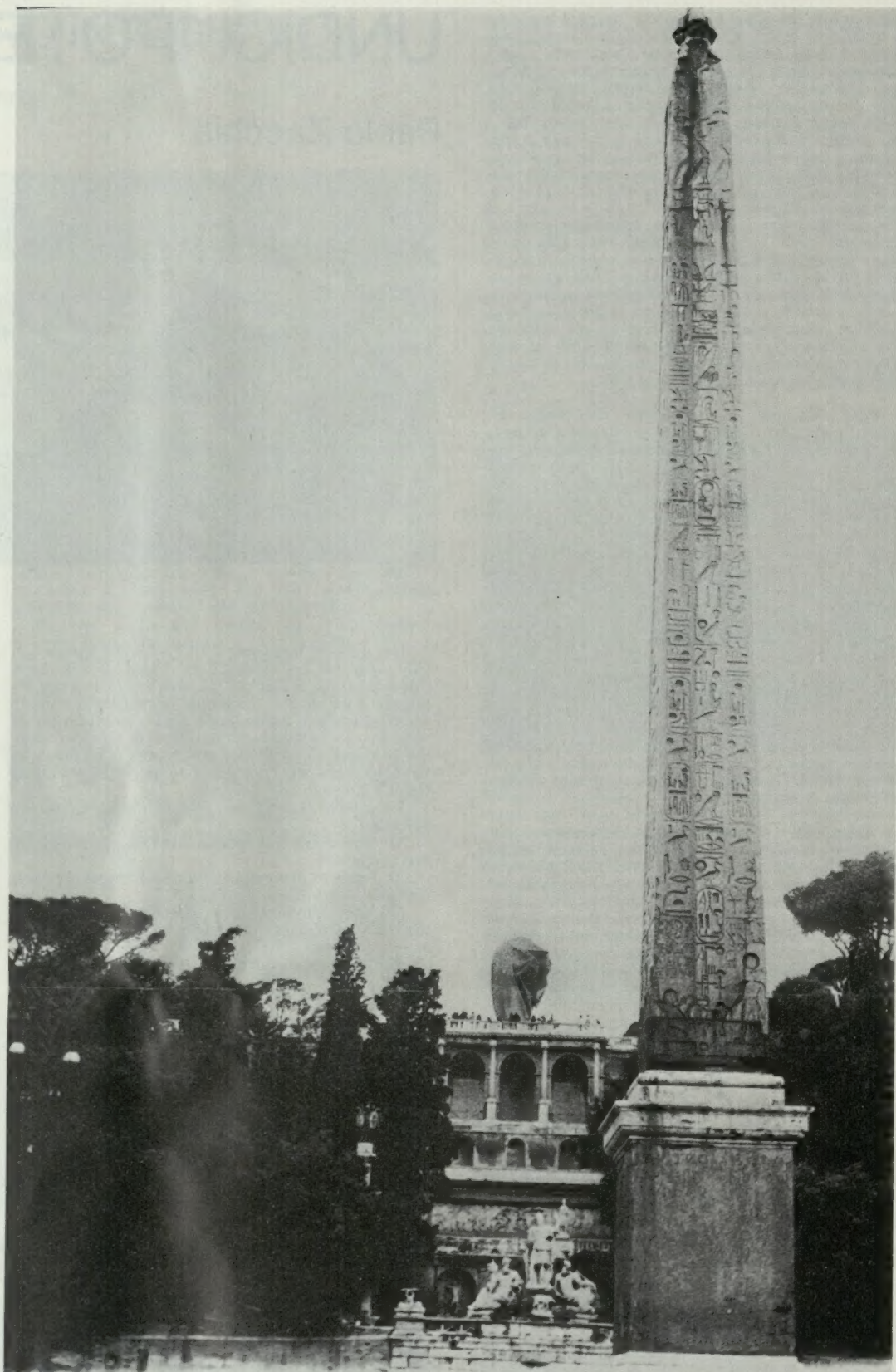
Giornali e rai-tv si stanno scatenando per esaltare l'ultimo capolavoro del Maestro; mi perdonerà quindi se non mi unisco al coro e ai panegirici sull'arte di Manzù. Chi intendeva celebrare il "grande" scultore avrebbe dovuto rispettare — almeno con altrettanto fervore — l'opera di un artista non meno grande, quel Valadier che qui viene a far le spese della magniloquenza dei nostri retori. Passando per piazza del popolo si prova una stretta al cuore, come un incubo, nel vedere l'informe bianchiccia massa sconciare l'architettura incomparabile del Pincio. Un orrore che solo Dio potrà perdonare, i romani e l'estetica no.

Sarebbe perfettamente inutile un dibattito sulla consistenza artistica di queste "Grandi pieghe". Quando un artista, come è il caso di Manzù, vola sulle ali dei mass-media (e di un saggio mercato) è inutile tentare di correggere il suo volo, ha sempre ragione. Poca importanza ha quindi il punto di vista di un critico, anche se questa volta si tratta di un fallimento esemplare, di uno scultore che ha lasciato incautamente i sentieri, più noti e facili, della figura per esercitarsi in operazioni formali e al limite "astratte", a lui probabilmente poco congeniali. Il problema è un altro. Non c'è bisogno di essere addetti ai lavori per capire che si è fatto un torto allo spazio architettonico, mancando ogni rapporto tra forma e struttura ambientale, tra il volume, lo stile enfatico della scultura e la misura neoclassica, così contenuta e ridotta, dell'architettura del Valadier. Non si pretendeva che ciò venisse recepito dagli organizzatori (comunali) e dalle autorità; da parte di Manzù sì.

La mia domanda a questo punto è molto semplice: è lecito incoraggiare, con pubblici interventi, questi ludi del genio e della grandezza? Non basta dunque il cemento armato e la speculazione edilizia a distruggere la bellezza delle nostre città? Le parole di Gino Visentini vorrebbero consolarci: "Le pieghe dell'angelo (alte undici metri - n.d.r.), sontuose e prodigiose di fattura, emanano un fascino straordinario come di una cosa rara che si può vedere per l'ultima volta. Infatti cose del genere non se ne fanno più...".

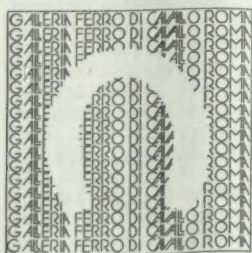
E' il caso di aggiungere di sperarlo ardentemente?

Guido Montana



Centro Documentazione Grafica e Pittura s.r.l.

00186 - ROMA - VIA DEL PELLEGRINO, 105 - TEL. 65 47 155



LIBROGALLERIA
AL FERRO DI CAVALLO

VIA RIPETTA 87
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

ARTE - FOTOGRAFIA - CINEMA - TEATRO - MASS MEDIA

Periodico mensile
Anno II, Maggio 1975 - N° 5
Distribuzione gratuita
Registr. N° 15688 del 20/11/1974
Direttore responsabile: Valerio Eletti
Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante
Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.